

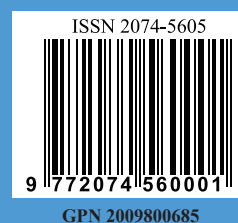
TMUE JOURNAL  
OF  
LANGUAGE AND LITERATURE

【 Chinese language and literature 】  
NUMBER 7

CONTENTS

- Foreword ..... Yu, Chong-Sheng  
The Interpretations of four items in the Warring States  
Qian Ce Ming Wu ..... Chiou, Min-Wen  
  
The Existing Phonetics Phenomena of  
Si-Xian Hakka Dialect in Taiwan ..... Liu, Sheng-Chuan  
  
An Analysis of Intertextuality of Two Mulan Poems in Yuefu Shiji  
..... Lin, Shu-Yun  
  
Lovesickness, Worldly Comprehension and Leisure:  
the “ Spring” Image of Guan Han-Ching’s Songs ..... Yan, Jy-Ing  
  
Literati’s Monologues:  
Analysis of Self Obituary and Self Written Epitaph ..... Guo, Nai-Zhen  
  
The Logic of Composition and Reading/Writing Instruction  
..... Chen, Man-Ming

December, 2011



北市大語文學報

第7期

臺北市立教育大學  
中國語文學系  
英文教學系  
合編

中華民國一〇〇年十二月



北市大語文學報

【中文領域】

第7期



臺北市立教育大學

人文藝術學院・中國語文學系  
中華民國一〇〇年十二月印行

# 北市大語文學報

(中文領域)

第七期

目次

|                                                |     |     |
|------------------------------------------------|-----|-----|
| 弁言 .....                                       | 余崇生 |     |
| 戰國遣策名物考釋四則 .....                               | 邱敏文 | 1   |
| 臺灣四縣客家話的幾個音韻問題 .....                           | 劉勝權 | 23  |
| 彎弓征戰作男兒，夢裡曾經與畫眉<br>——《樂府詩集》二首〈木蘭詩〉的互文性分析 ..... | 林淑雲 | 39  |
| 相思、悟世與閒適——論關漢卿散曲之春意象 .....                     | 顏智英 | 61  |
| 文人的自我獨白——解析自祭文與自撰墓誌銘 .....                     | 郭乃禎 | 83  |
| 篇章邏輯與讀寫教學 .....                                | 陳滿銘 | 105 |

## 【附錄】

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 《北市大語文學報》總目錄（含《應用語文學報》） ..... | 131 |
| 《北市大語文學報》稿約 .....             | 137 |
| 《北市大語文學報》投稿者資料表 .....         | 141 |
| 《北市大語文學報》投稿者聲明及著作授權書 .....    | 142 |



# 北市大語文學報

## 弁 言

《北市大語學報》自改版以來，投稿者有教授學者，或博士生等，而論文的内容有語言文字、哲學思想，或語文教學等，類別多元寬廣。《學報》的出版，主要的是在鼓勵及提升學術研究風氣，並提供學者菁英投稿的園地，並藉由學術交流，以達互相砥礪，創發精進之效。第七期校外內來稿共9篇，經審查通過者6篇，比率佔66.6%，《學報》依規定審慎排版編輯。

本期審查通過的論文包括：邱敏文的〈戰國遣策名物考釋四則〉、劉勝權的〈臺灣四縣客家話的幾個音韻問題〉、林淑雲的〈彎弓征戰作男兒，夢裡曾經與畫眉——《樂府詩集》二首〈木蘭詩〉的互文性分析〉、顏智英的〈相思、悟世與閒適——論關漢卿散曲之春意象〉、郭乃禎的〈文人的自我獨白——解析自祭文與自撰墓誌銘〉、陳滿銘的〈篇章邏輯與讀寫教學〉等6篇，以上的論文內容涵蓋了古代名物考釋、語言、詩、詞、曲、散文及篇章讀寫教學各項領域中之研究探討，每篇深入踏實，論析態度嚴謹中肯，均為見解獨到的優秀傑作，在此除對各位作者致上最高謝意外，並盼對讀者有所助益及啟發。

最後，敬祈各界學者專家，繼續賜稿與指教。

2012年驚蟄

余崇生

謹識於勤樸樓



《北市大語文學報》第七期；1-22頁

臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2011年12月

## 戰國遣策名物考釋四則

邱 敏 文<sup>\*</sup>

### 【摘 要】

本篇論文以戰國時期遣策名物，揀選四則作為討論的對象。鉛甗之「鉛」字，从金从𠂔，《說文》「𠂔」字是指「高氣」，從命名和實物對照，鉛甗應是指在炊煮時過程生成的蒸氣旺盛。此其一。據禮書最初的「房」之命名是就「全胄」、「房胄」而得者。又因形體大小而在名稱上有「大房」、「小房」之別。此其二。「𦉰」字（隸定作「𦉰」或「𦉰」）根據上古音應是作「弇」字，訓作「揜」、「掩」，是指陶罐具有掩蔽的型制設計之。此其三。據何琳儀所言賁鼎、黼是「飯鼎」，盛飯之鼎。「𦉰」經考釋應隸定作「黼」。「黼鼎」，原本是煮肉器與胄器，在祭祀時用以進獻，另外還可充作「飯鼎」，是鼎形器作飯器使用。此其四。

**關鍵詞：**鉛甗、大房、小房、弇（「𦉰」或「𦉰」）、飯鼎（黼）

---

<sup>\*</sup> 臺灣師範大學國文學系兼任助理教授

# The Interpretations of four items in the Warring States Qian Ce Ming Wu

Chiou, Min-Wen\*

## Abstract

Based on the Warring States Qian Ce Ming Wu, the writer chooses four items to discuss and interpret. The first part is about the character Jio. This character consists of two parts, “gold” and “steam”. So, this vessel could be related to the steam generated in cooking. The second part is about the character “house”. Because of the difference in its size, there arises the term “large house” and “small house”. The third part of this paper is about the word “cover”. According to archaic phonology, this word could be referred to its covering design. As to the fourth part, it is stressed on the “rice cooker”. It could also be used in offering.

**Keywords:** Jio, large house, small house, cover, rice cooker

---

\* National Taiwan Normal University Adjunct Assistant Professor of Literature

## 一、前言

地不愛寶，近年屢見戰國時期竹簡出土，且竹簡內容屬於遣策者，時有發現。唯其中不易通讀者多在名物部分，茲揀選四則，試解說如下，或可供治簡牘學者參考。

## 二、釋「鉛」（𨾏）

### （一）遣策釋文



（包山266號簡，釋文作「鉛𨾏」）

《包山楚墓》266號簡，釋文云：

一鉛，一鉛𨾏。木器：一枉樞，一昃樞，一耜樞，一剗樞，一大房，一少房，二鉢，一房𨾏，二科，二祈，五皇緊，四皇桎，四皇桎，一飢（食）桎，金足。<sup>1</sup>

### （二）學者研究

《包山楚墓》考釋：「鉛，讀如𨾏，《說文》：『𨾏，高氣也』。𨾏，甗字異體。𨾏甗即用於蒸食物之器，與出土實物相符。」<sup>2</sup>

胡雅麗云：

「一鉛𨾏」。鉛，讀如𨾏，《說文》：「𨾏，高氣也。」𨾏，甗字異體。《說文》：「甗，甗也，一穿。」二號墓出銅甗一件2：77，整器由甗、鬲兩部分組成。其下部之鬲依遣策應稱之為「𨾏」，取其盛水遇火燒向上蒸發熱氣之意；上部之甗即遣策所謂之甗。「一𨾏甗」即一套由兩件單獨的器物組成的可拆裝的複合蒸食器，「𨾏」特指專門作蒸器以承甗的鬲，以區別於通常用作煮器的鬲。出土實物與遣策記載相符。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 湖北省荊沙鐵路考古隊編，《包山楚墓·附錄一》（上、下）（北京：文物出版社，1991年10月）頁370。據劉信芳，《包山楚簡解詁》（臺北：藝文印書館，2003年元月），頁284，隸定字型。

<sup>2</sup> 《包山楚墓·附錄一》，頁396。

<sup>3</sup> 《包山楚墓·附錄一九》，頁512。



胡雅麗以甗上部之「甗」遣策稱「甗」，下部之「鬲」遣策應稱之為「𠂔」，取鬲「盛水遇火燒向上蒸發熱氣之意」，故命名為「鉛甗」。

劉信芳認為「鉛甗」：

讀為「甗甗」，出土實物有甗一件（標本2：77），由甗、鬲兩部分組成，上部甗其形如簋，此其所以稱名。著名的「軌簋」自銘為「軌」，軌與鉛俱从九聲，《說文》「簋」之古文作「甗」、「𠂔」，知「鉛」即「甗」。<sup>4</sup>

劉信芳是以《說文》「簋」之古文作「甗」、「𠂔」，則「鉛甗」之「鉛」以上半部的器形如簋，而命名「鉛甗」。

田河云：

以上考釋都認為「鉛甗」指二號墓出土的「甗」，無疑是正確的。「鉛」右邊所從之「𠂔」可能借為「𠂔」。《說文》：「𠂔，高氣也，從口九聲。」段玉裁注：「《詩》『𠂔矛』」是此𠂔字。而《詩經·秦風·小戎》作「𠂔矛鋈錡」。朱熹《集傳》：「𠂔矛，三陽矛也。」《釋名》作「仇矛」、《考工記》作「酋矛」。馬瑞辰曰：「三陽者，矛有三直刃。即今之鈎連槍頭有三叉。」《說文》：「𠂔，獸足蹂地也。蹂，篆文從足柔聲。」段注：「足著地謂之𠂔。」「鉛甗」即「𠂔甗」，「𠂔」可能是描述甗下之鬲三柱足著地之形。包山二號墓所出銅甗（2：77號）。<sup>5</sup>

田河依《說文》：「𠂔，獸足蹂地也。」解釋此甗「鉛甗」即「𠂔甗」，「𠂔」是描述甗下之鬲三柱足著地之形。

### （三）筆者謹按

「鉛甗」學者隸定為「鉛甗」或「鉛甗」，即「鉛甗」。前引諸文對於「鉛甗」的考釋結果各有不同見解。以「鉛」為名可能是與甗上部甗形、或是下部鬲、或是鬲足有關。

「鉛」字从金，𠂔聲。「𠂔」《說文》：「𠂔，高氣也。」「𠂔」古音群紐幽部。《說文》另有「皋」字，「皋，氣高白之進也。」「皋」古音見紐幽部。𠂔與皋兩字古同韻，且都具氣高之義。又《說文》：「炁，火氣上行也。」據《儀禮·少牢饋食禮》：「廩

<sup>4</sup> 劉信芳，《包山楚簡解詁》（臺北·藝文印書館，2003年元月），頁288。

<sup>5</sup> 田河，《出土戰國遺冊所記名物分類匯釋》，頁27。

人概甗甗匕與敦于廩爨。」鄭《注》：「古文甗為烝。」<sup>6</sup>另外，《說文》：「甗，甗也。」《說文》：「甗，甗也。一穿。」於甗字條下，段《注》：「甗下曰甗也，渾言之；此曰甗也一穿，析言之。……參差互見，使文義相足，此許訓詁之一例也。」<sup>7</sup>「烝」古音章紐蒸部、「甗」古音精紐蒸部<sup>8</sup>，「成均圖」現示「烝」、「甗」同屬的古韻蒸部與「𣎵」、「皋」同屬的幽部，蒸、幽二韻是旁對轉的關係，李存智《秦漢簡牘帛書之音韻學研究》提出侵蒸有合韻的現象，「在末文的通假合韻的觀察中，發現\*-m韻尾主要是向-ng尾變化，如侵蒸、談陽的接觸。」<sup>9</sup>又蒸、幽兩韻旁對轉，可知「烝」、「甗」與「𣎵」、「皋」聲音相近。再加以「𣎵」、「烝」、「皋」皆有高氣之義，故從「𣎵」字音、字義推敲，「𣎵」是包含「甗」、「甗」烹煮器之義，同時又兼備蒸煮之時的高氣之意義。

從出土的實物觀察，楚地出土東周時期的銅甗，曾侯乙墓出土一件、擂鼓墩二號墓出土一件、包山二號墓出土一件，壽縣朱家集楚幽王墓內出土三件。曾侯乙墓的與擂鼓墩二號墓的甗，甗底箅孔皆有八個；包山二號墓的甗，甗底上有二十三個長方形箅孔。<sup>10</sup>商、周其他區域出土甗的箅孔數目，據《商周彝器通考》云「箅上有十字穿或直線穿四五」<sup>11</sup>。包山出土的甗相較其他墓葬出土的甗，箅孔數多出許多，也因為箅孔數多，旨在使用該器炊煮時，蒸氣更為旺盛，正如《說文》說解「𣎵」字為「高氣」之義。因此，包山簡依此特殊之處，命名甗為「鉛甗」，則不無可能。或者無關箅孔數目多寡，泛指甗在蒸煮時蒸氣騰騰的現象，而以「𣎵」為名，稱為「鉛甗」。唯上甗下鬲的「甗形器」，這種炊煮器在東周楚地已少見，且稱為「鉛甗」者，只見用於包山遺策，則「鉛甗」之「鉛」（或「𣎵」）是指器物使用時具高氣的現象，以標識甗蒸食物時的特徵，或是具體指稱器物的某部位，則有待新出土物加以證明。

<sup>6</sup> 《儀禮·少牢饋食禮》頁560。

<sup>7</sup> 漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》（臺北：洪葉文化事業，1998年10月），「𣎵」字頁60。「皋」字頁502。「烝」字頁485。「甗」、「甗」字頁644。

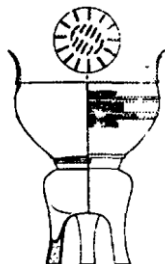
<sup>8</sup> 郭錫良，《漢字古音手冊》（北京：北京大學出版社出版，1986年11月），「𣎵」頁180。「皋」頁150。「甗」頁200。「烝」頁265。「甗」頁268。

<sup>9</sup> 李存智，《秦漢簡牘帛書之音韻學研究》，頁144。

<sup>10</sup> 曾侯乙墓出土一件，《曾侯乙墓》云：「底有八個呈放射狀的鏤孔箅眼（有的孔眼只穿透一部分。）」（北京：文物出版社，1989年7月，頁204。）擂鼓墩二號墓出土一件。《包山楚墓》，頁103。壽縣朱家集楚幽王墓內出土三件。（湖北省博物館，《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989年）

<sup>11</sup> 容庚，《商周彝器通考》收錄甗凡二十三器，註明箅孔者共九器：商代〈戈𣎵〉「箅有十字穿五」；〈父庚甗〉「箅有十字穿五」；〈鼎甗〉「箅有十字穿五」；西周前期〈大史友甗〉「箅有十字穿五」；〈邁甗〉「箅有十字穿五」；〈伯𣎵甗〉「箅有十字穿四」；〈邢伯甗〉「箅有十字穿五」；西周後期〈兩頭獸紋甗〉「下部底有網形之穿孔，使蒸氣自下部透入」；春秋時期〈竊曲紋方甗〉「底作長方孔二十」。（臺北：文史哲出版社，1985年1月，頁316-320。）

「鉛鑑」，包山二號墓出土一件銅甌標本2：77號，為蒸煮器。



《包山楚墓》圖六0·銅甌，標本2：77

### 三、釋「大房」、「小房」

#### （一）遣策釋文

大房（望山2-45號簡，釋文作「大房」）

《江陵望山沙塚楚墓》2-45號簡，釋文云：

一牛櫪，一豕櫪，一羊櫪，一酖櫪，一大房，三（四）皇俎，三（四）皇豆，二旂，二□，一馭（雕）桎，一房柜，二居鼎，一有，号廿二（二十）。<sup>12</sup>

大房、少房（包山266號簡，釋文作「大房、少房」）

《包山楚墓》266號簡，釋文云：

一鉶，一鉛鑑。木器：一枉樞，一昃樞，一楮樞，一剗樞，一大房，一少房，二鉢，一房𠂔，二科，二祈，五皇檠，四皇桷，四皇桷，一飢（食）桎，金足。<sup>13</sup>

#### （二）學者研究

《江陵望山沙塚楚墓》考釋：

<sup>12</sup> 《江陵望山沙塚楚墓·附錄二》，頁277。

<sup>13</sup> 《包山楚墓·附錄一》，頁370。據劉信芳，《包山楚簡解詁》，（臺北：藝文印書館，2003年元月），頁284，隸定字型。

簡文「房」字作「𡩿」，漢隸「房」字尚多如此作。《詩·魯頌·閟宮》「籩豆大房」，毛傳：「大房，半體之俎也。」此墓所出大「立板俎」（邊箱28號），疑即大房。<sup>14</sup>

《江陵望山沙塚楚墓》是以「房」作「俎」。

《包山楚墓》考釋：

大房，《詩·閟宮》：「籩豆大房」，毛傳：「大房，半體之俎也。」《國語·周語》：「王公立飫則有房烝」，注：「大俎也。」<sup>15</sup>

《包山楚墓》考釋也認為「大房」就是「俎」。

胡雅麗云：

房是俎之一種，因其足制似房而得名，其顯著特徵是板足立於面板兩側，足間置橫板，下有跗，器身有玉飾。二號墓出土……寬面俎2：111器身無玉飾，俎面較闊，寬達39.2釐米，應是遣策所載之「一大房」。五件窄面俎橫足之上飾有小石塊，每足兩塊，俎面寬僅14釐米左右，當為遣策所載之「一小房」。<sup>16</sup>

胡雅麗在考釋出包山遣策中的「大房」與「小房」之別，並指出是出土實物的二件大小不同的「俎」。

### （三）筆者謹按

就文獻資料而言，《三禮辭典》「全胄」條下云：

全其牲體升於俎。解牲為七之豚解，亦謂之全胄。胄，亦作胄。《國語·周語中》：「禘郊之事，則全烝；王公立飫，則有房烝；親戚宴饗，則有饋烝。」韋昭注：「全烝，全其牲體而升之。房，大俎也。《詩》云『籩豆大房』，謂半解其體升之房也。饋烝，升體解節折之俎也，謂之折俎。」《詩·魯頌·閟宮》：「籩豆大房。」毛傳：「大房，半體之俎。」陳奐傳疏：「全烝，全體之俎，則房烝為半體之俎。故《左傳》謂之體薦。天地用全，而宗廟用房也。」<sup>17</sup>

<sup>14</sup> 《江陵望山沙塚楚墓·附錄二》，頁293。

<sup>15</sup> 《包山楚墓·附錄一》，頁396。

<sup>16</sup> 《包山楚墓·附錄一九》，頁513。

<sup>17</sup> 錢玄、錢興奇，《三禮辭典》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993年3月），頁330。

上文引《國語·周語》中、韋昭《注》以及《詩·魯頌·閟宮》、毛《傳》、陳奐《傳疏》的解釋，可知「房烝（或作「胙」）」本是牲體「半解其體」後盛放之俎的專稱。或如凌廷堪《禮經釋例·儀禮釋牲》上所云：

殊左右肱、股四、脊一、兩脅二，謂之七體，又謂之豚解，豚解謂之全胙。左右肱、股各六，脊骨三，左右脅六，謂之二十一體，又謂之體解，體解謂之房胙。節解謂之折骨，折骨謂之般胙。<sup>18</sup>

凌廷堪將牲體分成二十一之體解作「房烝」。不管「房烝」是牲體之半<sup>19</sup>或是牲體二十一之體解，「房」本是已肢解的牲體後所盛放牲體的俎名，已是定論。故《三禮辭典》云「俎」為「載牲體之器，亦稱大房，房俎。」<sup>20</sup>即是《詩·魯頌·閟宮》：「籩豆大房，萬舞洋洋。」再進一步，演變至戰國遺策有「大房」、「小房」之分。

至於以「房」命名俎為「房俎」應是「房胙」與「全胙」相對為文，以所獻牲體的一旁、一側與全牲相對，且《說文》：「房，室在旁也。」<sup>21</sup>又「房」、「旁」古音皆並紐陽部，<sup>22</sup>是故上文《三禮辭典》引陳奐所言「全體之俎」名為「全烝」；「半體之俎」名為「房烝」。

田河〈楚簡遺冊所記「大房」再議〉與其博士論文《出土戰國遺冊所記名物分類滙釋》<sup>23</sup>已對李家浩〈包山二六六號簡所記木器研究〉<sup>24</sup>所言「大房」、「小房」的型制做出修正。李家浩指出大房是「帶立板俎」，是兩塊立板，下端各有兩個樁頭，樁接在俎面板的平面兩端，<sup>25</sup>即是包山二號墓的標本2：157、望山二號墓的標本WM2：B28。呈下圖形：

<sup>18</sup> 清·凌廷堪，《禮經釋例》（臺北：臺灣商務印書館，1966年6月），頁144。

<sup>19</sup> 《說文》：「胖，半體也。」（漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》「胖」字頁50）

如《儀禮·少牢饋食禮》：「司馬升羊右胖。」又「司士升豕右胖。」（頁560-561）錢玄、錢興奇《三禮辭典》「胖」條下云：「凡牲，左體謂之左胖，右體謂之右胖。」（頁581）

另外，「胖」字解釋又有《周禮·天官·內饔》：「共羞脩刑臠胖。」鄭玄注：「胖，如脯而腥者。」（頁62）《周禮·天官·腊人》鄭玄注：「胖，宜為脯而腥。胖之言片也，析肉意也。」（頁67）《禮記·內則》：「鵠鵲胖。」鄭玄注：「鵠鵲胖謂脅側薄肉也。」（頁529）錢玄、錢興奇《三禮辭典》「胖」條下云：「薄切之大肉。」（頁582）

<sup>20</sup> 錢玄、錢興奇，《三禮辭典》，頁527。

<sup>21</sup> 漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》，「房」字頁592。

<sup>22</sup> 郭錫良，《漢字古音手冊》，「旁」頁254，「房」頁255。

<sup>23</sup> 田河，《楚簡遺冊所記「大房」再議》，《平頂山學院學報》2006年第1期。

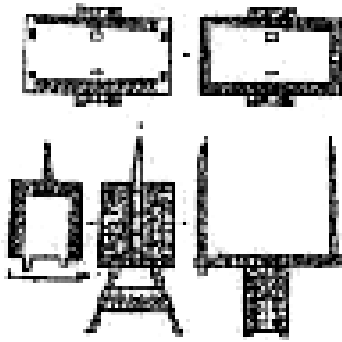
田河，《出土戰國遺冊所記名物分類滙釋》，頁35。

<sup>24</sup> 李家浩，〈包山二六六號簡所記木器研究〉（《國學研究》第二卷，1994年。收入《著名中年語言學家自選集·李家浩卷》合肥：安徽教育出版社，2002年），頁229-233。

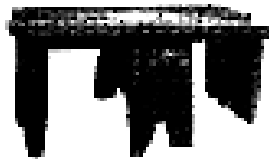
<sup>25</sup> 《包山楚墓》：「帶立板俎1件。標本止2：157，除面板兩端安立板外，餘皆同寬面俎。立板兩塊，下端各有兩個樁頭，樁接在面板平面兩端，立板外側中部凸出板面，上端錐狀立柱伸出土板外。兩塊立板



《包山楚墓》圖版三九·帶立板組（2：157）

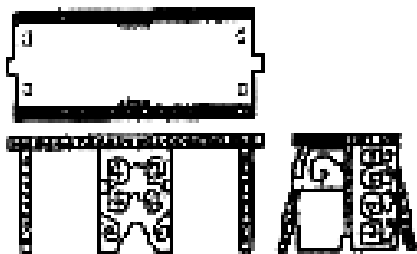


《包山楚墓》圖八〇·木立板組（2：157）



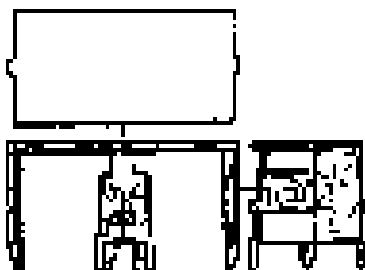
《江陵望山沙冢楚墓》圖版七八·（WM2：B28）

外側各鑲不規則石英石子四顆；足板外側各嵌石英石子兩顆……面板長80、寬40、通高103·6釐米（圖八〇；圖版三九，4）」（《包山楚墓》，頁130）



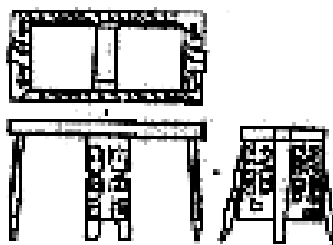
《江陵望山沙冢楚墓》圖九八·木俎（WM2：B28）

此種但「帶立板俎」的形制田河提出新的見解，指出豎立於俎面上的兩立板實應是立板足，因望山一號墓有一木俎（WMI：T140）<sup>26</sup>，呈下圖形：



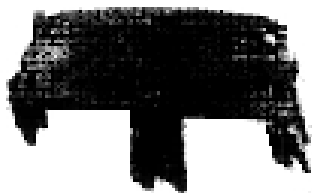
《江陵望山沙冢楚墓》圖六一·木俎（WM1：T140）

湖北天星觀二號楚墓也出土三件寬面彩繪俎（M2：130、M2：171、M2：175），呈下圖形：



《荊州天星觀二號楚墓》圖一〇八，（M2：130）

<sup>26</sup> 《江陵望山沙塚楚墓》考釋：「（俎）I 式1件（WM1：T140）。器形較大，俎面下的兩端各安一立板，兩長邊的中部也各安一立板，立板的底部有一缺口，兩側各有一凹槽以插入兩橫板的凸榫，使立板固定。通體髹黑漆，用紅漆繪卷雲紋。長68、寬33.5、高39釐米」（頁89）



《荊州天星觀二號楚墓》圖版四二·1，A型木俎（M2：130）

形制皆與望山二號墓的WM2：B28完全相同，因此，田河肯定「《望山墓》整理者對B28的復原還是可靠的。李家浩所說的『上端中間下凹』置於俎面的立板，實際上是立板足。」即是將原本置俎面上的「帶立板俎」改為置於俎面下的「立板足」。

李家浩曾作說解云：

俎的形制是足間有橫距，把俎足的空間分為上下兩層，像人居住的「堂」和「房」。足跗之處是「房」，那麼橫距之處應當是「堂」，正如孔穎達疏所說的「足間橫者似堂之壁。」……楚墓出土的房、俎形制有一個共同特徵，就是在立板足兩側各有一塊橫側板。這兩塊橫側板無疑是相當於鄭注所說的橫距。從正側面看，整個房，俎像一座杆欄式建築。……房、俎足部分如果沒有橫側板之類的東西，就不能將其叫做房和俎。<sup>27</sup>

是將足部橫側板作為房俎的標志「俎的形制是足間有橫距，把俎足的空間分為上下兩層，像人居住的『堂』和『房』。」此說亦值得商議。據禮書最初的「房」之命名是就「全齋」、「房齋」而得者。爾後，器物的演變至戰國可能是針對「房」俎之側再安裝了立板足；如此，就如同我們所知道「『房』一般指正室兩邊的側房。《說文》：『房，室在旁也。』《段注》：『凡堂之內，中為正室，左右為房，所謂東房、西房也。』桂馥引《六書故》曰：『房，室旁夾室也。』《釋名·釋宮室》：『房，旁也，室之兩旁也。』把『房』解作堂兩旁的建築，古書例證很多」<sup>28</sup>，因此，「房俎」之有側板的形制應是後出的。

至於「大房」與「小房」之別，劉國勝云：「稱作『小房』的『寬面俎』，雖未安有向上高出面板的立板足，但形體較大，面板側緣也未削角，似應視作房之屬。大概

<sup>27</sup> 李家浩，〈包山二六六號簡所記木器研究〉，頁232。

<sup>28</sup> 田河，〈出土戰國遺冊所記名物分類匯釋〉，頁35。



因未置側立板，故稱『小房』，以別于『大房』。」<sup>29</sup>其說可供參考。

## 四、釋「𥓐」（或作「𥓐」)

### （一）遣策釋文



（包山255號簡，釋文作「𥓐」）

《包山楚墓》255號簡，釋文云：窖

飢（食）室之飢（食）；脩一簋，胥（脯）簋，𩇛醢一砮（缶），窖（蜜）一砮（缶），菹蘆二砮（缶），蒿蘆一砮（缶），菹菰之蘆一砮（缶），窖（蜜）某（梅）一坭（缶），醢肉醢一𥓐，菹醢一𥓐，鮓<sup>30</sup>



（包山256號簡，釋文作「𥓐」）

《包山楚墓》256號簡，釋文云：

一𥓐，醢一𥓐，醬一𥓐，滿缶一𥓐，青綰（錦）之□四□糗，四簋飢（食），菹魚一簋。<sup>31</sup>

### （二）學者研究

《包山楚墓》考釋：

𥓐，簡文作𥓐，與𥓐字古文𥓐形近。𥓐，借作簋。《說文》：「簋，大篝也」。<sup>32</sup>

《包山楚墓》以簡文「𥓐」字隸定作「𥓐」，釋作「𥓐」。

劉信芳云：

<sup>29</sup> 劉國勝，《楚喪葬簡牘文字釋叢（修訂本）》，頁151。

<sup>30</sup> 《包山楚簡·附錄一》，頁369。據劉信芳，《包山楚簡解詁》（臺北·藝文印書館，2003年元月），頁258，隸定字型。

<sup>31</sup> 《包山楚簡·附錄一》，頁369。據劉信芳，《包山楚簡解詁》（臺北·藝文印書館，2003年元月），頁258，隸定字型。

<sup>32</sup> 《包山楚墓·附錄一》，頁392。

字从网，从弇省聲，字形可參郭店簡〈六德〉31「𦉰」（弇、掩）字。簡文「𦉰」謂陶罐，該墓出土陶罐十二件，而簡文所記「缶」六件，「𦉰」六件，其數相合。十二件陶罐中，直口陶罐六件，應即簡文所記之「缶」，侈口陶罐六件，即簡文所記之「𦉰」。<sup>33</sup>

劉信芳對「𦉰」字的考釋，隸定作「𦉰」，釋為「弇（掩）」。

另外，趙平安認為「𦉰」上半從「网」「日」與《五十二病方》冥所從相同，下半從與《汗簡》古文冥所從相同，應釋為冥。假借為「皿」。戰國時代的寧皿，自名稱皿。《說文》：「皿，飲食之用器也。」<sup>34</sup>

田河云：

簡文作「𦉰肉𦉰一𦉰，𦉰𦉰一𦉰，滿𦉰一𦉰，𦉰一𦉰，𦉰一𦉰」共五「𦉰」。從其盛醢來看，整理者釋為弇，讀為籃，顯然不合適。曾侯乙墓31、60、62、97號簡、郭店簡《成之聞之》23號簡的「弇」與「𦉰」字上部明顯不同，釋弇和從弇省聲都不可信。楚文字中還沒有確定無疑的「冥」字，趙平安將該字釋「冥」不可信。李天智、劉信芳認為「𦉰」為陶罐，應可信。但「𦉰」究竟是何字還有待研究。<sup>35</sup>

學者考釋「𦉰」作「冥」或「弇」（掩）的研究，田河皆加以反駁。

### （三）筆者謹按

「𦉰」字隸定為「𦉰」或「𦉰」。

郭店簡〈六德〉31號簡有「弇（掩）」字作「𦉰」，〈成之聞之〉23號簡「弇」字作「𦉰」。至於「𦉰」字，劉信芳認為是「从网，从弇省聲」。周鳳五師於〈上博四〈昭王與襲之睢〉新探〉的文章中將「𦉰」與「𦉰」字合在一起討論，指出「𦉰」字「从网，从升，會雙手舉網掩捕禽獸之意，即『掩』或『揜』之會意字。又為『𦉰』（引者按：即「𦉰」或「𦉰」字）、『畢』二字所從聲符。」<sup>36</sup>「弇」古音影紐侵部。「𦉰」、「掩」

<sup>33</sup> 劉信芳，《包山楚簡解詁》，頁260。

<sup>34</sup> 趙平安，〈從楚簡「𦉰」的釋讀談到甲骨文的「𦉰」〉（《簡帛研究二〇〇一》，桂林：廣西師範大學出版社，2001年），頁58。

<sup>35</sup> 田河，《出土戰國遺冊所記名物分類匯釋》，頁35。

<sup>36</sup> 周鳳五師，〈上博四〈昭王與襲之睢〉新探〉（2008中國簡帛學論壇，芝加哥大學東亞語言與文明系舉辦，2008年10月30-11月2日），頁6-9。

古音影紐談部。<sup>37</sup>侵、談二部於「成均圖」屬次旁轉。李存智《秦漢簡牘帛書之音韻學研究》亦指出是屬不同類韻部通假現象。<sup>38</sup>又郭錫良《漢字古音手冊》另收有「黠」、「黠」二字，古音皆為影紐談部。<sup>39</sup>形符相同，聲符不同的「黠」、「黠」二字，古音卻相同，更可證明弇、奄聲韻上的相關性。則「𠂔」字隸作「弇」，訓作「揜」、「掩」，應是無庸置疑。

李天智指出稱名為「𠂔」的主要依據是「從型制方面分析，它本身就有容易掩蔽的型制設計之意；又從其包裝方面分析，它本身又具有很明顯的掩蔽效果。」且「B類（『𠂔』）陶罐的蒙絹、束帶皆為絲織品，其外包裹的草繩比A類（『𠂔』、『𠂔』）陶罐外包裹的草繩細而且也經編織，這應是B類（『𠂔』）陶罐的原有稱名『𠂔』從网的主要依據。」<sup>40</sup>其說與實物相印證，足以信從。至於《包山楚墓》255號簡云：「𠂔肉𠂔一𠂔，𠂔肉一𠂔」，256號簡云：「一𠂔，𠂔一𠂔，𠂔一𠂔，𠂔一𠂔」，「𠂔」在此是借用名詞當作量詞的使用。

## 五、釋「𠂔」

### （一）遣策釋文

（包山265號簡，釋文作「貴鼎」）

《包山楚墓》265號簡，釋文云：

大兆之金器：一牛鑄，一升鑄。二喬𠂔，二蠹𠂔之𠂔，二貴𠂔，二盞𠂔，監，二卯𠂔，二迅𠂔，一湯𠂔，一睥耳𠂔，二鉶銅，二盒匠，一𠂔𠂔𠂔，二少釣，二榘錢，一盤。<sup>41</sup>

<sup>37</sup> 郭錫良，《漢字古音手冊》「弇」、「𠂔」、「掩」頁200。

<sup>38</sup> 李存智，《秦漢簡牘帛書之音韻學研究》，頁119。

<sup>39</sup> 郭錫良，《漢字古音手冊》「黠」、「黠」頁184。

<sup>40</sup> 李天智，〈包山二號墓陶罐試析〉（《江漢考古》2003年第4期），頁75-83。

<sup>41</sup> 《包山楚簡·附錄一》，頁370。據劉信芳，《包山楚簡解詁》（臺北：藝文印書館，2003年元月），頁284，隸定字型。



（望山2-46號簡，釋文作「𨵿」）

《江陵望山沙塚楚墓》2-46號簡，釋文云：

☐金器：六𨵿二（饋鼎），又（有）盍（蓋）。四盞（盞），又（有）盍（蓋）。二卯缶，又（有）盍（蓋）。二盤。二鈹（匹），卯盞三。☐<sup>42</sup>

## （二）學者研究

《包山楚墓》考釋：

貴，邵王鼎銘有饋字，右旁『貴』作𨵿<sup>43</sup>，與簡文此字相同。<sup>43</sup>

《包山楚墓》將包山265號簡的「𨵿<sup>44</sup>」釋作「貴鼎」。

《江陵望山沙塚楚墓》考釋：

邵王之諱鼎（《三代》三·一一）、鄭昊鼎（《三代》二·五三）皆自稱「饋鼎」，而盞鼎（《三代》三·一二）作「貴鼎」（「貴」字原文省「貝」旁）。因此簡文「𨵿二」既可能是作為「貴鼎」來用的，也可能是作「饋鼎」來用的。按照前一種理解，「貴」應讀為「饋」；按照後一種理解，「𨵿」應是「饋鼎」之「饋」的專字。此墓出土有蓋銅鼎五件（兩件較大，三件較小），疑即饋鼎。<sup>44</sup>

《江陵望山沙塚楚墓》隸定「𨵿<sup>45</sup>」為「𨵿」，「𨵿」即是「饋鼎」。

望山1-110號簡有「𨵿祭之」、望山1-112號簡有「𨵿<sup>46</sup>之」《江陵望山沙塚楚墓》考釋皆隸定作「饋」字。從上下文義知是祭祀儀節。包山遣策的「二貴鼎」胡雅麗〈包山二號楚墓遣策初步研究〉云：

貴，借作饋。《周禮·天官·膳夫》鄭注：「進物於尊者曰饋。」《倉頡篇》：「饋，祭名也。」《儀禮·特牲饋食禮》鄭注：「祭祀自熟始曰饋食。」則薦鼎、饋鼎均為祭獻之鼎。<sup>45</sup>

認為應當納入升、登鼎之列。

<sup>42</sup> 《江陵望山沙塚楚墓·附錄二》，頁277。

<sup>43</sup> 《包山楚墓·附錄一》，頁395。

<sup>44</sup> 同上，頁295。

<sup>45</sup> 《包山楚簡·附錄一九》，頁509。

「𧮛」、「𧮛」諸字除《包山楚墓》、《江陵望山沙塚楚墓》考釋所釋作「饋」，另外，有學者或隸作「饋」，或作「饋」。以下就各學者的研究成果分點論述。

## 1. 、隸定作「饋」

包山的「𧮛」字與望山的「𧮛」諸字，是否應隸為「貴」或「饋」？

何琳儀《戰國古文字典》貴字條下，以《隨縣一二四》「乘馬黃金貴（𧮛）」《隨縣一三七》「乘馬黃金之貴（𧮛）」《隨縣一三八》「𧮛」《璽彙四四二四》「富貴（貴）」《秦陶一一二二》「司貴（貴）」，為例，云：

史，西周金文作「𧮛」（旂作父戊鼎遺作「𧮛」）。从小，从臼。會小物易棄之意。臼亦聲。史，見紐，臼，溪紐。見、溪均屬牙音，史為臼之準聲首。史史為遺之初文。《史記·魯仲連鄒陽傳》「遺公子糾」索隱「遺，棄也。」春秋金文作「𧮛」（王孫遺者鐘遺作「𧮛」）。戰國文字承襲兩周金文。秦系文字小旁不顯，演變序列為𧮛、𧮛、𧮛、𧮛、𧮛。《集韻》遺古文作「𧮛」、「𧮛」。尚从小旁，與六國文字相合。許慎以史為簣之古文，實乃假借。<sup>46</sup>

何琳儀將「貴」字形體演變過程有清楚解說，如此上述从眞諸字屬於貴字系諸說，如田河《出土戰國遺冊所記名物分類滙釋》云：

「𧮛」已理解為「饋鼎」之專字比較合適，如同「𧮛」是升鼎的專字一樣。包山265簡的「貴鼎」亦當讀為「饋鼎」，可與銅鼎自銘相印證。<sup>47</sup>

文字上隸定與何琳儀的討論有出入。

## 2. 、釋作「饋」

商承祚《戰國楚竹簡滙編》就望山一號墓1-112號簡「𧮛」字作討論，云：

饋，簡文習見，當即「饋」。「邵王鼎」作「饋」，《說文》：「饋，滌飯也。」或從「貴」作「饋」。<sup>48</sup>

是將「𧮛」、「𧮛」字隸定作「饋」，認為「饋」是《說文》的「饋」字。

<sup>46</sup> 何琳儀，《戰國古文字典》，頁1192。

<sup>47</sup> 田河，《出土戰國遺冊所記名物分類滙釋》，頁21。

<sup>48</sup> 商承祚，《戰國楚竹簡滙編》，頁241。

翻閱何琳儀《戰國古文字典》饒字條下收《陳器匡》「饒廩」作「𩚑」、《西替簋》「饒鉦鎛」作「𩚑」、《宋公緡鼎》「宋公緡之饒鼎」作「𩚑」<sup>49</sup>，字形與从貞諸字形體不類。且饒字所从「奉」，本是「象草木茂美之形。賁之初文。」<sup>50</sup>可知饒字即《說文》的「饒」字。故从貞諸字應與从奉者不同，商承祚認為「饒」「或從『賁』作『饒』」之說，難以成立。

### 3. 、釋作「饒」

包山的「」字與望山的「」、「」、「」諸字實應隸為賁、𩚑、饒。賁字，其上从弁，《說文》小篆「兌」，而將「弁（）」納為或體，《說文》云：「兌，晃也。周曰『兌』，殷曰『吁』，夏曰『收』。从兌，象形。或兌字。籀文兌从，上象形。」<sup>51</sup>《說文》收入的或體弁（）與籀文，皆與弁的甲骨文初形相近，何琳儀《戰國古文字典》弁字條下，云：

弁，甲骨文作「」（續五·五·三）。从持弁冕之形。借體象形。金文作（牧弁簋）秦系文字承襲商周文字。籀文「」所从弁冕形內加紋飾。六國文字弁冕形譌作、、、、、等形，與出、占易混。……楚系文字或作、，弁冕形加飾筆。<sup>52</sup>

可知弁字演變的脈絡。

賁字，其下从貝，邱德修〈望山一號楚簡「饒」字考〉認為「饒」字所從之「貝」旁，「是原本從『鼎』作『饒』，後來遂承『鼎』省譌變作『貝』之法則，遂成就為『饒』字。」<sup>53</sup>鼎、貝兩字相互譌混的情形屢見不鮮，以則字本从鼎从，至《說文》成从貝即是著例，而有此：「饒」字之初很可能是作為「饒」字的看法。如此，包山簡的「」字隸作「賁」；望山簡的「」字隸作「𩚑」；望山簡的「」、「」隸作「饒」。

## （三）筆者謹按

「賁」、「𩚑」、「饒」諸字應與「飯」字有關。

<sup>49</sup> 何琳儀，《戰國古文字典》，頁1296。

<sup>50</sup> 同上，頁1295。

<sup>51</sup> 漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》，頁410。

<sup>52</sup> 何琳儀，《戰國古文字典》，頁1065。

<sup>53</sup> 邱德修，〈望山一號楚簡「饒」字考〉（《漢學研究之回顧與前瞻國際學術研討會論文集》，臺灣師範大學國文系主辦，2006年），頁754。

从弁（𡗗）得聲的賁鼎、𡗗的鼎形器是屬於何種用途？何琳儀《戰國古文字典》將从弁从貝隸定作「賁」，云：

信陽簡賁，讀變。……包山簡賁，讀飯。《汗簡》上二·一一飯作餽。《儀禮·喪服》「飯素食」。釋文「飯，今本多作餽（餽）字。」是其佐證。《集韻》「飯，食也。或从弁。」《爾雅·釋言》「飯，飢也。」「賁鼎」亦作「饋鼎」，均讀「飯鼎」。猶言「食鼎」或「飢鼎」。<sup>54</sup>

《戰國古文字典》又有从食从賁的「餽」字，云：

餽，从食，賁聲。疑餽之繁文，即飯之異文。……楚器餽，讀飯。<sup>55</sup>

據何琳儀所言賁鼎、𡗗是「飯鼎」，盛飯之鼎。但是，餽與飯有別，《說文》：「飯，食也。从食，反聲。」段《注》云：

自「饔」篆已上，皆自「物」言之；自「饔」篆已下，皆自「人」言之。然則云「食也」者，謂食之也。此「飯」之本義也。引伸之，所食為「飯」。今人於本義，讀上聲；於引伸之義，讀去聲。古無是分別也。《禮記音義》云：依字書「食」旁作「卞」，扶万反，謂所食也。「食」旁作「反」，符晚反，謂食之也。二字不同，今則混之，故隨俗而音此字。陸語殊誤，古祇有「飯」字，後乃分別作「餽」，俗文作「餽」；此正如「汧水」，俗作「汧」也。

段《注》引「《禮記音義》云：依字書『食』旁作『卞』，扶万反，謂所食也。『食』旁作『反』，符晚反，謂食之也。」指出聲音上的相近是將「卞」、「𡗗」（「餽」或「餽」或「饋」）與「反」（「飯」）字系聯在一起的關鍵。<sup>56</sup>但是，段《注》分析文字演變順序是：先有「飯」字爾後有「餽」字再次有「餽」字，如此分析有誤，「飯」字與「餽」、「餽」字實屬不同的兩系，邱德修〈望山一號楚簡「饋」字考〉指出「𡗗」與「弁」、「卞」為一系，「反」則是另外一系。

「𡗗」與「弁」、「卞」為一系，從《說文》兕字條下的段《注》得知，《說文》：「兕，冕也。周曰『兕』，殷曰『吁』，夏曰『收』。从兒，象形。𡗗或兕字。𡗗籀文兕从

<sup>54</sup> 何琳儀：《戰國古文字典》，頁1067~1068。

<sup>55</sup> 同上，頁1068。

<sup>56</sup> 邱德修〈望山一號楚簡「饋」字考〉另以《上博一·孔子詩論》云：「四矢𡗗，𡗗御𡗗」《詩·齊風·猗嗟》作「四矢反兮，以禦亂兮。」為證，明「𡗗」與「反」兩字於戰國時期已有互借的現象。

𠂔，上象形。」<sup>57</sup>

「𠂔或兌字」段《注》云：

今則「或字」行而「正字」廢矣。「𠂔」為籀文，則「兌」本古文也。「人」象上覆之形。「弁」之譌俗為「卞」，由隸書而貶謬也。<sup>58</sup>

段《注》此處說明文字形成的順序「兌」（或體「弁」）爾後「𠂔」，此敘述與何琳儀《戰國古文字典》相符。或體「弁」字流行，又有「卞」的俗體產生，如此兌、弁、卞三字自成一系。又「从兒，象形」段《注》云：

謂篆體「小」也，蓋象皮弁之「會」；鄭曰：「會，縫中也。」皮變切，十四部。……如《詩·小弁·傳》曰：「弁樂也」，即〈衛風·傳〉之「盤樂」也。「弁樂」之反為「弁急」，如《左傳》「邾莊公卞急」是也。<sup>59</sup>

段《注》所引用文獻之例，正可與上述或體「弁」字流行，又有「卞」的俗體相互呼應。

「反」這一系邱德修〈望山一號楚簡「饋」字考〉云：

「反」字系，如〈公子土飯斧壺銘〉作「𠂔」。依考古學家之論斷，知該壺鑄成年代為西元前五四五~五三九年，屬為春秋晚期之作品。其說若然，由知造字者已取「反聲」作成「飯」字之例在焉。

至許君著《說文解字》收入〈食部〉之內。當然許君既已收有「飯」字，而像簡文之「饋」字若「餽」、「餅」諸字之存在，益足以證明許君收「飯」字為正確，為可信據之材料。<sup>60</sup>

爾後「飯」字與上述从弁（或𠂔）得聲而成「餽」或「餅」或「饋」聲音相近混用。只是《說文》僅見「飯」字而不收「餽」、「餅」、「饋」諸字，或許「是作字書時有所取捨」<sup>61</sup>才成如此局面。

<sup>57</sup> 漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》，頁410。

<sup>58</sup> 同上。

<sup>59</sup> 同上。

<sup>60</sup> 邱德修，〈望山一號楚簡「饋」字考〉（《漢學研究之回顧與前瞻國際學術研討會論文集》，臺灣師範大學國文系主辦，2006年），頁759。

<sup>61</sup> 同上，頁757。

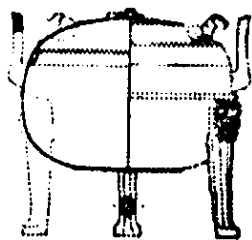


故「𣪠」<sup>62</sup>、「𣪠」隸定作「貞鼎」、「𣪠」。鼎原本是煮肉器與鬻器，如望山1-110號簡「𣪠祭之」；望山1-112號簡「𣪠之」，祭祀時用以進獻，此外，還可充作「飯鼎」，是鼎形器作飯器使用。如此現象於古禮而言是屬器物「兼用」的現象。如「盃」原本是調酒器<sup>62</sup>，容庚云：「余以為盃有三足或四足，蓋兼溫酒之用也。」<sup>63</sup>酒器兼作溫酒器，且張臨生〈說盃與匜——青銅彝器中的水器〉、朱鳳瀚《古代中國青銅器》皆提出盃與匜二者自名互稱，盃的用途可以是酒器亦可以作為盥洗用的水器，<sup>64</sup>即是著例。故此是鼎形器兼充作飯器。

《江陵望山沙塚楚墓》考釋指出：「出土有蓋銅鼎五件（兩件較大，三件較小），疑即饋鼎。」該墓被盜過，出土銅鼎僅有五件，對照遣策，《江陵望山沙塚楚墓》2-46號簡，釋文云：

𣪠金器：六𣪠二（饋鼎），又（有）盃（蓋）。四盞（盃），又（有）盃（蓋）。二卵缶，又（有）盃（蓋）。二盤。二鈹（匜），卵盞三。𣪠<sup>65</sup>

這五件鼎可能就是所謂的即「𣪠鼎」。劉彬徽曾歸納望山「這類鼎的口沿內折，唇上伸，形成子口」<sup>66</sup>，而提出包山遣策的「二貞鼎」，應是「銅鼎中有兩對大小有異的子口鼎」<sup>67</sup>，此研究結果得出包山「二貞鼎」的應是標本2：72、2：105、2：127、2：139，四件方耳臥牛鈕鼎中的二件，也就是可以用以進獻又可兼當飯器使用的「貞鼎」。



《包山楚墓》圖五八·3，方耳臥牛鼎，標本2：127

<sup>62</sup> 王國維〈說盃〉云：「然則盃之為用，在受尊中之酒與玄酒而和之而注之於爵，故端氏銅禁所列諸酒器中有是物。」（《王觀堂先生全集·觀堂集林》卷三，臺北：大通出版社，1976年，頁150）

<sup>63</sup> 容庚：《商周彝器通考》（臺北：文史哲出版社，1985年元月），頁385。

<sup>64</sup> 張臨生，〈說盃與匜——青銅彝器中的水器〉（《故宮季刊》第十七卷，第一期），頁25-40。

朱鳳瀚，《古代中國青銅器》：「盃與匜用途上相同亦可由二者自名互稱得到證明。」（天津：南開大學出版社出版，1995年6月），頁136。

<sup>65</sup> 《江陵望山沙塚楚墓·附錄二》，頁277。

<sup>66</sup> 劉彬徽，《楚系青銅器研究》，頁117-119。

<sup>67</sup> 同上。

## 六、結論

《說文》「𩰫，高氣也。」包山出土的甗遣策記錄名為「鉛甗」，應是在使用該器炊煮時，蒸氣旺盛。

據禮書「房」之命名是就「全齊」、「房齊」而得者。器物演變至戰國，針對「房」之名一般是指正室兩邊的側房，而在俎兩側安裝立板足。至於「大房」與「小房」之別，是依形體大、小而有名稱上的區別。

「𩰫」字隸定作「𩰫」或「𩰫」，根據上古音應是「弇」字，訓作「揜」、「掩」，。陶罐命名作「𩰫」，從型制方面分析是因該器具有容易掩蔽的型制設計。

「𩰫」、「𩰫」隸定作「𩰫鼎」、「𩰫」。鼎原本是煮肉器與齊器，祭祀時用以進獻用。另外，還可充作「飯鼎」，「𩰫」即是鼎形器作飯器使用，此是古禮器物「兼用」的現象。

附記：本論文「甗、大房、小房、弇（「𩰫」或「𩰫」）」三字的考釋，於第一屆新出土文字與文獻資料國際學術研討會宣讀（〈戰國遣策名物考釋四則〉臺灣大學中國文學系「儒家文本及思想之形成、發展與轉化研究計畫」主辦，98年10月31日）「飯鼎（𩰫）」字的考釋，於古文字與出土文獻研究營研討會宣讀（〈楚簡考釋二則〉臺灣大學中國文學系「先秦文本及思想之形成、發現與轉化研究計畫」主辦，99年12月25、26日）。已依在場研討意見與此次審查教授的建議加以修改。

因《包山楚墓》、《江陵望山沙冢楚墓》、《荊州天星觀二號楚墓》圖版皆黑白印刷，掃描的過程力求不失其真，恐未盡如意，懇請方家恕宥。

## 參考書目

### 一、傳統文獻

- 漢·鄭玄注，唐·孔穎達等正義，《禮記正義》 臺北：藝文印書館，1997。  
 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《儀禮注疏》，臺北：藝文印書館，1997。  
 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，臺北：藝文印書館，1997。  
 漢·許慎撰，清·段玉裁注，《說文解字注》，臺北：洪葉文化事業，1998。

清·凌廷堪，《禮經釋例》，臺北：臺灣商務印書館，1966。

## 二、近人論著

- 何琳儀 1998 《戰國古文字典》，北京：中華書局出版。
- 容庚 1985 《商周彝器通考》，臺北：文史哲出版社。
- 商承祚 1995 《戰國楚竹簡滙編》，濟南：齊魯書社。
- 郭錫良 1986 《漢字古音手冊》，北京：北京大學出版社出版。
- 湖北省文物考古研究所 1996 《江陵望山沙塚楚墓》，北京：文物出版社。
- 湖北省荊沙鐵路考古隊編 1991 《包山楚墓》（上、下），北京：文物出版社。
- 湖北省博物館 1989 《曾侯乙墓》，北京：文物出版社。
- 劉信芳 2003 《包山楚簡解詁》，臺北：藝文印書館。
- 劉彬徽 1995 《楚系青銅器研究》，武漢：湖北教育出版社。
- 錢玄、錢興奇 1993 《三禮辭典》，江蘇：江蘇古籍出版社。
- 田河 2006 〈楚簡遣冊所記「大房」再議〉，《平頂山學院學報》2006年第1期。
- 李天智 2003 〈包山二號墓陶罐試析〉，《江漢考古》2003年第4期。
- 李家浩 1994 〈包山二六六號簡所記木器研究〉，《國學研究》第二卷，1994年。收入《著名中年語言學家自選集·李家浩卷》，合肥：安徽教育出版社，2002年。
- 周鳳五師 2008 〈上博四〈昭王與襲之胙〉新探〉，2008中國簡帛學論壇，芝加哥大學東亞語言與文明系舉辦，2008年10月30－11月2日。
- 邱德修 2006 〈望山一號楚簡「饋」字考〉，《漢學研究之回顧與前瞻國際學術研討會論文集》，臺灣師範大學國文系主辦，2006年，頁751~762。
- 趙平安 2001 〈從楚簡「媯」的釋讀談到甲骨文的「媯勑」〉，《簡帛研究二〇〇一》，桂林：廣西師範大學出版社，2001年。
- 田河 2007 《出土戰國遣冊所記名物分類滙釋》，吉林大學博士論文，2007年4月。
- 李存智 1995 《秦漢簡牘帛書之音韻學研究》，臺灣大學中國文學系博士論文，1995年6月。
- 劉國勝 2005 《楚喪葬簡牘文字釋叢（修訂本）》，武漢大學博士學位論文，2003年，2005年修訂。

《北市大語文學報》第七期；23-38頁

臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2011年12月

## 臺灣四縣客家話的幾個音韻問題\*

劉 勝 權\*\*

### 【 摘 要 】

四縣客家話一般指通行於臺灣北部桃園、新竹、苗栗，以及南部六堆地區的客家話。內部的同質性很高，彼此間可以通話。然經過發展，內部也有一些差異，如一般認識的北部四縣話同六堆四縣話就有明顯的音韻和詞彙差異。本文主要在現今苗栗四縣話的基礎上，討論幾個音韻問題，並由此現況的觀察，可以在苗栗和桃園、新竹之間看見差別。

本文討論的音韻問題有：聲母方面，經過調查，我們認為苗栗四縣話應將泥、日、疑母後接齊齒韻時顎化的聲母獨立成音位，並且音質定為舌面中音/ $\eta$ /；精、照系後接齊齒韻顎化獨立出音位/ $t\zeta$ 、 $t\zeta^h$ 、 $\zeta$ /，以符合現況。韻母方面，有別於六堆四縣話的[ian/iat]，苗栗四縣話為[ien/iet]，在音系處理上，不妨將之處理成音位；苗栗四縣話在「先」類字讀作[-ien]，不同於桃園、新竹一帶的[-en]。聲調方面，四縣話去聲調一般的認知是高平調55，但在桃園、新竹一帶發現其去聲調後接平聲調時，容易變作高降調53，這在苗栗地區沒有發現。從「先」類字和去聲調的差別來看，苗栗和桃園、新竹的四縣話迭有不同。這是過去沒有注意的。

**關鍵詞：**客家話、四縣、音韻問題、去聲調

\* 本文曾在第九屆國際客方言學術研討會上宣讀。非常感謝兩位匿名審稿人提供建設性的意見，本文已略作修改。當然，所有文責由作者自負。

\*\* 國立交通大學客家文化學院人文社會學系、私立新生醫護管理專科學校兼任講師

# The Existing Phonetics Phenomena of Si-Xian Hakka Dialect in Taiwan

Liu, Sheng-Chuan<sup>\*</sup>

## Abstract

Si-Xian Hakka dialect is now in current use in northern Taiwan, such as Taoyuan, Xinzhu and Miaoli, and other six Hakka speaking areas, Liu-Dui, in southern Taiwan. Since the internal structures of the two dialects are quite alike, it can be communicated to each other easily. However, there is also a slight difference after years of language developing. North Si-Xian Hakka dialect is obviously different from Liu-Dui Si-Xian Hakka dialect in phonetics and vocabularies. This research mainly discusses several phenomena about the phonetics of the current spoken Hakka dialogues. This difference can be observed among the cities of Miaoli, Xinzhu and Taoyuan.

The phenomena for the phonetics are shown below: For the initial, we have found out that when speaking Miaoli Si-Xian Hakka dialect, we should separate the palatal /ɲ/ and the alveolo-palatal /tɕ、tɕʰ、ɕ/ to be phoneme to meet the current usage. For the final, Miaoli Si-Xian Hakka dialect pronounced the sound [ien/iet], it's better to separate to be phoneme. This is different from the sound [ian/iat], pronounced in Liu-Dui. To 「先 Xian」 group, Miaoli Si-Xian Hakka dialect pronounced the sound [-ien]. This is different from the sound [-en], pronounced in Taoyuan and Xinzhu. As for the aspects of tones, the falling tone in Si-Xian Hakka dialect is generally known as high-level tone 55. However, when the even tone appears after the falling tone, the high-level tone 55 will be changed high-falling tone 53 in Taoyuan and Xinzhu. From the aspects of 「先 Xian」 group and falling tone, there are differences among the usages of Si-Xian Hakka dialects in Miaoli, Taoyuan and Xinzhu, which has not been noticed before.

**Keywords:** Hakka dialect, Si-Xian, phonetics, falling tone

---

<sup>\*</sup> Lecturer, College of Hakka Studies, NCTU.

## 一、前言

四縣客家話指的是移民源自廣東古嘉應州，現今梅州市轄梅縣、五華、平遠、蕉嶺、興寧等縣市者所使用的方言。就新編《中國語言地圖集》，臺灣四縣話劃歸粵臺片底下的梅惠小片。梅惠小片是原來嘉應小片和新惠小片合併，加上原來的惠州片。<sup>1</sup>可見臺灣四縣話和古嘉應州的承繼關係。

目前四縣客家話較流行在臺灣桃園、苗栗、高雄、屏東等縣市的部分地區，以桃園縣南區中壢市、平鎮市、龍潭鄉以及苗栗縣山線為主要聚集區。高、屏地區則較通行於六堆地區。其他與之相鄰的地區如桃園八德霄裡地區，新竹縣關西鎮、寶山鄉及新竹市香山、金山面、關東橋等部分地區，現在也通行四縣客家話。

隨著客家議題的能見度提升，客家話近年來曝光於公眾場合的機會大增，社會大眾對客家話的認知也較以往深廣。即便非客家人，很多都知道臺灣客家話有數種「腔調」，甚或能說出四縣腔、海陸腔云云。多數時候，人們將四縣話和海陸話對舉，反映了這兩種方言是現今臺灣客家話主流的現況。在此同時，講起四縣話，就容易讓人想到苗栗縣山線地區。四縣話使用人數多，又以苗栗縣最為集中，<sup>2</sup>遂給人有苗栗客家話較為「正宗」的映象。

然而四縣客家話內部沒有差異嗎？近年來對四縣話的描寫和研究不少，但在描寫方面，對音韻系統的描寫差異不大，如楊時逢（1957）、羅肇錦（1990），這是針對幾個代表點所作的描寫。在內部比較上，多著重北部四縣話和南部六堆四縣話的差異，如鍾榮富（2001）。又由於六堆客家話內部的差異近來受到相當的注意，故也有不少討論六堆四縣話的論文。北部四縣話被視為內部一致性高，也因此各家描寫差異不大，討論反而不若六堆四縣。故本文在苗栗四縣話的基礎上，針對四縣話一些音韻的現況，提出筆者的觀察，有些不同於以往的解釋。另外提出苗栗四縣話和桃園、新竹之間的

<sup>1</sup> 見伍巍、詹伯慧，〈廣東省的漢語方言〉，《方言》2008年第2期。本文即新編《中國語言地圖集》「廣東省的漢語方言」說明稿。謝留文、黃雪貞，〈客家方言的分區（稿）〉，《方言》2007年第3期。本文為新編《中國語言地圖集》「客家方言」圖文字說明稿。

<sup>2</sup> 這裡所謂集中是種映象式的。實際上，桃園縣截至2010年8月為止，以客家人口佔多數的中壢、平鎮、楊梅、龍潭、新屋、觀音等六鄉鎮市，合計人口95萬餘人。其中四縣話使用者集中的中壢、平鎮、龍潭三地有近70萬人。以這個數字的六成計算，加上縣內其他鄉鎮的四縣客家人，保守估計也有50萬人。苗栗縣人口截至2010年7月底的統計，全縣僅有56萬餘人，扣除沿海以閩南語為主的四鄉鎮，以及山地鄉後，四縣客家話使用人口遠少於50萬人。然桃園縣有廣大的閩南語通行區，以及觀音鄉、新屋鄉、楊梅鎮等海陸客方言集中區，方言複雜。反觀苗栗縣因行政區內多數鄉鎮通行四縣話，其中他方言又少，感覺相對集中，苗栗遂成為臺灣四縣客家話的大本營。以上人口統計資料見桃園縣政府入口網、苗栗縣政府全球資訊網。

一些音韻上的差別，這些差異可能導因於方言接觸，有與閩南語的接觸，有與海陸客語的接觸。因為和不同方言的接觸，變化的類型也有不同。可能起於結構內部的變化，造成條件變異。透過苗栗與桃園、新竹一帶四縣客家話音韻差異的觀察，可以觀察方言接觸的現象，以及對四縣話內部有更細緻的了解。

## 二、聲母問題

一般認為四縣話的聲母共有17個（包含零聲母）。描寫如下：

|     | 塞音 |                | 塞擦音 |                 | 鼻音  | 擦音 |     | 邊音 |
|-----|----|----------------|-----|-----------------|-----|----|-----|----|
|     | 送氣 | 不送氣            | 送氣  | 不送氣             |     |    |     |    |
|     | 清  |                | 清   |                 | 濁   | 清  | 濁   | 濁  |
| 雙唇  | p  | p <sup>h</sup> |     |                 | m   |    |     |    |
| 唇齒  |    |                |     |                 |     | f  | v   |    |
| 舌尖  | t  | t <sup>h</sup> |     |                 | n   |    |     | l  |
| 舌尖前 |    |                | t̚  | t̚ <sup>h</sup> |     | s  |     |    |
| 舌面前 |    |                |     |                 | (ŋ) |    | (j) |    |
| 舌根  | k  | k <sup>h</sup> |     |                 | ŋ   |    |     |    |
| 喉   |    |                |     |                 |     | h  |     |    |

本文要討論的問題有以下三點：

### （一）j-聲母是否成為一個音位

舌尖前具輔音性質的半元音[j]，鍾榮富（1998）認為來自展脣高元音因強化作用而產生摩擦，記作[j̟]。鍾榮富記錄六堆的高樹、新埤、佳冬等地，在以i開頭的零聲母音節會產生摩擦現象，因此他認為高樹、新埤、佳冬等地客家話比六堆其他地區多了一個聲母。例如：

|     | 醫  | 姨  | 雨  | 意  | 一   | 翼   |
|-----|----|----|----|----|-----|-----|
| 苗栗  | i  | i  | i  | i  | it  | it  |
| 高樹等 | ji | ji | ji | ji | jit | jit |
| 萬巒  | i  | i  | i  | i  | i   | i   |

苗栗和萬巒並沒有這種摩擦強化現象。這種展脣高元音前的摩擦現象在海陸話、饒平話、大埔話等客家次方言中都很明顯，因為跟舌葉音聲母 $\text{tʃ-}$ 、 $\text{tʃʰ-}$ 、 $\text{ʃ-}$ 配對，所以通常都記作 $\text{ʃ-}$ 。

鍾榮富（2001）曾提到高樹、新埤、佳冬的高元音零聲母的摩擦現象，在過去海陸客語的文獻記錄中，都用 $[\text{ʒ}]$ 來表示，而他則一律用 $[\text{j}]$ 來代替 $[\text{ʒ}]$ 。又說海陸、饒平、東勢等方言，比起苗栗多了四個舌面前音聲母： $\text{tʃ-}$ 、 $\text{tʃʰ-}$ 、 $\text{ʃ-}$ 、 $\text{j-}$ 。

儘管如此，本文認為這個舌面前摩擦音不獨立為一個音位。原因如下：

1. 鍾榮富把 $\text{j-}$ 處理成音位，主要著眼它和 $\text{v-}$ 聲母有同樣的音變模式。他認為 $[\text{j-}]$ 和 $[\text{v-}]$ 出現的語境是一樣的，其來源都是高元音零聲母音節摩擦強化而來。若把 $[\text{v-}]$ 視為一個音位，卻不把 $[\text{j-}]$ 當作音位，顯然並不恰當。話雖如此，我們認為客家人的語感中，將 $\text{v-}$ 聲母視為音位性的聲母，可能有其歷史因素。並且，各地客家話 $\text{v-}$ 聲母十分普遍，而高元音 $\text{i}$ 強化則非各地皆然。附帶一提，若將 $\text{v-}$ 作為音位化聲母，而要以 $\text{j-}$ 描述展脣高元音前的摩擦性質，或許用舌面前音 $[\text{ʒ-}]$ 表示更為恰當。<sup>3</sup>
2. 鍾榮富調查顯示美濃內部，這個高元音摩擦現象各地並不一致，有些地方有高元音摩擦現象，只是摩擦程度較高樹輕微。但在高樹、美濃，「煙」字卻沒有摩擦音聲母出現，高樹讀 $[\text{ien}]$ 、美濃讀 $[\text{ian}]$ ，並未符合規則。

因此，本文認為毋須將 $\text{j-}$ 視為一個音位聲母。

## （二）鼻音顎化

傳統上文獻認為四縣客家話，凡中古泥、日、疑母字後接細音會顎化成舌面前鼻音 $\text{ɲ-}$ 。如年、二、月等。也就是說 $\text{ɲ-}$ 來自於 $\text{n} + \text{i}$ 和 $\text{ŋ} + \text{i}$ ，是 $[\text{n}]$ 和 $[\text{ŋ}]$ 在齊齒韻前所產生的顎化結果。不過這個舌面前音 $[\text{ɲ}]$ 通常不被視為音位，多數人視為與 $[\text{ŋ}]$ 互補，當作 $[\text{ŋ}]$ 的音位變體處理。這是我們對四縣客家話的一般認識。

<sup>3</sup> 鍾榮富雖也稱 $\text{j-}$ 為舌面前音，但實指 $\text{ʃ-}$ 。況且 $\text{j}$ 也很容易讓人直觀的認為是摩擦輕微的半元音。



不過本文對這個鼻音卻有不同看法：

1. 實際上，從苗栗四縣話來看，並非所有[n]在齊齒韻前都讀作[n̥]，如宜蘭的「宜 ni<sup>5</sup>」，「尼 ni<sup>5</sup>」，「面□□ niau<sup>1</sup>（花臉）」，「□ niau<sup>5</sup>（騷弄）」，「□ niu<sup>3/6</sup>（很小）」，「嬌□□ hieu<sup>5</sup> ni<sup>3/6</sup> ni<sup>3/6</sup>（形容人三八、放蕩）」等不少字。這些字多本字不明，但多是口語當中時常使用的詞彙，我們認為ni-與n̥j-已構成對立，應該將之視為獨立的音位。除此之外，將之視為一個音位，還有一個用意，就是可以表示其來源除了疑母字外，還有泥、日母的。
2. 再者就是這個音位的音質，通常見到標示為[n̥]。這樣的標示很難確定是誰先開始的，我們看黃雪貞在《中國語言地圖集》（1987）裡處理梅縣、永定都標作[n̥]，就是目前主流的標示。不過我們認為這個音應該是舌面中音[n̠]。首先，為何傳統上都將[n̥]視為與[n̠]互補，而非與[n]互補？應該是有兩個原因，一是語感上音質較為接近，二是疑母來源的字數較多。如苗栗「你」，羅肇錦（1990）記作「n<sup>5</sup>；n̥j<sup>5</sup>」，實際上很多人是說「n̠<sup>5</sup>」，音質上[n̠]和[n̥]較為接近。又因n̠i-多來自於疑母字顎化，泥、日母字較少，所以音質是舌面中音，而非舌面前音。疑母來源字數較多，說明了傳統將[n̠]與[n̠]互補的原因，也說明了音質上定為[n̠]的理由。其實，袁家驊（1958）論及梅縣音系時，說應讀[n̠]或[n̠]-，表示已經注意到這個現象，黃雪貞（1992）也提到：

[k、k<sup>h</sup>、ŋ、h]與[i]相拼時，實際音質是[c、c<sup>h</sup>、ɲ、ç]，作者以前把[n̠]記作[n̥]。

他們說的雖是梅縣話，不過就筆者的語感，苗栗四縣話也是如此。因此，我們認為這個音位應該獨立，定作/n̠/。

### （三）精、照系聲母的顎化

四縣客家話因為精、莊、知、章不分，這些聲母的字讀作ts-、ts<sup>h</sup>-、s-。當這些聲母後接i元音時，聲母會顎化為舌面前的塞擦音、擦音[tɕ、tɕ<sup>h</sup>、ç]。一般認為他們出現的環境互補，歸併成音位不會影響到音系結構，是以都處理成/ts、ts<sup>h</sup>、s/。

我們認為可以考慮將[tɕ、tɕ<sup>h</sup>、ç]處理成音位聲母。因為這套聲母的發音類於國語的ㄐ、ㄑ、ㄒ，目前四縣客家話的發音就是如此，不僅符合現況，也利於教學和學習。就筆者經驗，[tsi]這樣的標示，常有四縣人抱怨發不出來。另外，也正可和上述的[n̠]組合成套，自成系統。

從粵北始興太平話中可以為上述（二）、（三）兩點做個配合說明。太平話有舌面前的塞擦音、擦音[tɕ、tɕ<sup>h</sup>、ç]，其來源是見系字和精、照系聲母後接[i]介音時顎化而來；

也有與之成套的舌面中音[ɲ]。因為舌面前塞擦音、擦音來源有見曉組，有精、照系，顎化的位置就趨向中和於舌面前音。但[ɲ]聲母的來源多疑母字，泥、日母字較少，所以在發音位置上偏後為舌面中音。<sup>4</sup>原理和四縣客家話相同。

所以我們認為四縣客家話的聲母系統可以如下表示：

|     | 塞音 |                | 塞擦音 |                  | 鼻音 | 擦音 |   | 邊音 |
|-----|----|----------------|-----|------------------|----|----|---|----|
|     | 送氣 | 不送氣            | 送氣  | 不送氣              |    |    |   |    |
|     | 清  |                | 清   |                  | 濁  | 清  | 濁 | 濁  |
| 雙唇  | p  | p <sup>h</sup> |     |                  | m  |    |   |    |
| 唇齒  |    |                |     |                  |    | f  | v |    |
| 舌尖  | t  | t <sup>h</sup> |     |                  | n  |    |   | l  |
| 舌尖前 |    |                | t̚  | t̚ <sup>h</sup>  |    | s  |   |    |
| 舌面前 |    |                | t̚̚ | t̚̚ <sup>h</sup> | ɲ  | ʃ  |   |    |
| 舌根  | k  | k <sup>h</sup> |     |                  | ŋ  |    |   |    |
| 喉   |    |                |     |                  |    | h  |   |    |

### 三、韻母問題

本小節我們要討論兩個有關四縣話韻母的問題。

#### (一) ian/iat 還是 ien/iet

四縣話中，尤其是北部四縣話，有一組音是[ien/iet]，例如年[ɲien<sup>5</sup>]、月[ɲiet<sup>8</sup>]。這組音在音位處理上，很多時候處理成/ian/iat/。鍾榮富（2001）認為[ian/iat]是深層音，而[ien/iet]是表層音。也就是說，[ien/iet]是來自於[ian/iat]。鍾榮富稱之為「低音音升高規則」：[a] → [e] / [i] \_\_ [n]。這就像國語的「天」由[-ian]變讀作[-ien]一樣。

<sup>4</sup> 始興客家話的材料來自筆者於2009年2月及7月親自調查所得。

本文認為四縣客家話在處理這組音時，可以就現實情況，也就是直接表示作 /-ien/-iet/。主要是除了海陸話這組韻母讀作 [ian/iat] 外，南部四縣話的美濃也有這種讀法，當前接零聲母或是 [k、kʰ、ŋ、h] 時，美濃話仍保持低元音，其他時候則會升高作 [ien/iet]。也就是說美濃四縣話的「低元音升高規則」有聲母上的限定：[a] → [e] / [i] \_\_ [n]（條件：前接零聲母或是 [k、kʰ、ŋ、h] 以外的其他聲母時）。既然如此，可以將美濃的情況處理成 /-ian/-iat/，而其他四縣話處理成 /-ien/-iet/。既符合現況，也不至於令海陸人誤解。試看下列：

|   | 海陸（楊梅） | 四縣    | 美濃            |
|---|--------|-------|---------------|
| 天 | tʰian  | tʰien | tʰien < tʰian |
| 年 | ɲian   | ɲien  | ɲian          |

另外，徐建芳（2009）也從客家話的語音系統出發，有相同的處理方式。他說：

這樣的論點（案：指鍾榮富所謂低元音升高規則），並沒有考量到客家話的語音系統不同於國語的根本問題。客家話同時具有複合韻母/an/以及/en/，而國語卻只有/an/而無/en/，這一差異事實有著決定性的影響。就國語而言以/ian/代替/ien/可以照顧到歷史音韻的演變，同時可以少列/en/這個韻母，而使音位系統變得更為精簡。而客語卻不因為以/ian/代替/ien/而可以少列/en/韻母。更況且把[ien]歸入音位/ian/的做法，從音位理論來看，也還是會有造成音位交叉的疑慮。因此本文認為客語的[ien]記做/ien/既符合事實也不會有違背定義的疑慮。

徐建芳的看法與本文相同，因此本文認為四縣話可以記作 -ien/-iet。不過這只是表示記音的方式不同，並非指語音上有所差異。

## （二）「先」類字的韻母

這裡同樣牽涉到 -ien/-iet 的問題，為免與前述相混，故以「先」類字表示。這裡所謂「先」類字，實指山開三、山開四的部份字音，在桃園、新竹一帶的四縣話裡，有讀作 [-en/-et] 的，與苗栗四縣讀 [-ien/-iet] 比起來，少了 -i- 介音。例如做「仙」、「別」人、「滅」忒、「歇」困、好「天」、打「田」、頭「前」、「先」行、「電」話等。

要說明的是，這些字音出現的頻率不一，不是所有人讀法都是如此。其中以「先」字讀[-en]出現的次數和人數都最多，故以「先」類字為名。

中古的十六攝中，客家話具有介音-i-的共有假、效、流、咸、山、臻、宕、梗、通等攝，山攝三、四等沒有-i-介音，並不少見。從苗栗比較完整地保留-i-介音來看，桃園、新竹山攝的-i-介音是後來消失，屬於後期的變化。

漢語方言-i-介音消失的原因，跟整個音節結構的成素有關係，意即與聲母、主要元音、韻尾都相關。

聲母部份，因聲母發音部位的偏前或偏後，與-i-介音的連動，就使得-i-介音產生變化，例如知章組聲母的前化運動<sup>5</sup>造成-i-介音的消失，使得大部分漢語方言的知章組字沒有-i-介音。在這裡討論的山攝三、四等-i-介音消失的問題，聲母大致看不出影響介音消失的條件，不過就現況觀察，-i-介音消失的例字，其聲母發音位置都偏前。

四縣話山攝三、四等[-ien/-iet]的韻母形式，就看得出容易影響介音消失的因素。首先，介音、主要元音和韻尾在發音位置上都偏前，同具[+前]之特徵，容易產生排擠，進而造成-i-的消失或形式的改變。從客家話其他具-i-介音的韻母「-iam、-ion、-iun、-iong、-iaŋ、-iuŋ」中，介音都保持的較好，可見-ien中主要元音和韻尾都起了影響-i-介音的作用。另外，主要元音和介音在結構上相連，其影響有較韻尾更加明顯。如[-ien/-iet]中，由於「預期同化」(anticipatory assimilation)的關係，即發音的預期性心理，在發-i的時候同時預期要發-e，故將舌位降低，而與-e合而為一，使得 ie > e，後面一個音影響了前面一個音。山攝三、四等-i-介音消失，可能是主要元音（包括韻尾）影響所造成，在音理上是可以成立的。

連帶提一下，四縣客家話ai > e的變化，如同上述預期同化的音變原理。

| 例字 | 四縣                                   |                    | 海陸  | 東勢                |
|----|--------------------------------------|--------------------|-----|-------------------|
|    | 苗栗                                   | 美濃                 |     |                   |
| 解  | k <sup>h</sup> ie                    | k <sup>h</sup> iai | kai | kai               |
| 街  | k <sup>h</sup> ie                    | k <sup>h</sup> iai | kai | k <sup>h</sup> ie |
| 雞  | k <sup>h</sup> ie / k <sup>h</sup> e |                    | kai | k <sup>h</sup> ie |

<sup>5</sup> 陳秀琪，〈知莊章聲母的捲舌音—舌位的前化運動〉，「第九屆國際暨廿三屆全國聲韻學學術研討會」會議論文，靜宜大學，2005年。

羅肇錦（1984）記載苗栗四縣話「解、街」都是[kiai]。可見苗栗四縣話早期如同美濃。以[iaɪ]為起點，音變路向有二，一是介音失落，如海陸話；一是採取省力的ai > e 的路，如苗栗。從東勢話可見變化的態勢。苗栗的「雞」又再一次進行了預期同化，致使介音脫落。美濃和苗栗的比較又顯示了南、北四縣話細微的差異。

音理上可行的變化未必真是音變的原因。上述「先、前、電」等字在苗栗都讀作[-ien]，而卓蘭饒平客話和雲林詔安客話也有讀[-en]的情形，然桃園、新竹一帶的[-en]與之無關。對照臺灣閩南語這類字也都沒有-i-介音，從山攝三、四等-i-介音消失的例字不多且無特殊條件，又桃園、新竹一帶臺灣閩南語的強勢作用，我們認為「先」類字在桃園、新竹四縣話中脫落-i-介音，應是受閩南語影響，從少數字開始進行詞彙擴散，所以「先」類字脫落-i-介音字數多寡，會因地方和不同的人而有不同。也就是說這是方言接觸的結果。

因為音理上的可行，使得[-ien]具備音變的條件，卻未必作動。讓桃園、新竹一帶四縣話音變作動的原因，起於和閩南語的接觸。在和強勢語言接觸的過程中，桃園、新竹的四縣話開始改變韻母的形式，以趨近於強勢語言。更何況音理上的支持與配合，就使音變顯得順理成章。

不過這種變化是否會持續擴散下去，還很難說。主要臺灣閩南語山攝三、四等白讀形式與客家話明顯不同。再者，上述的音變是在不自覺的情況下發生，也就是說，在方言接觸的過程中，四縣人在很自然的情況下改變了韻母形式，然而當四縣話與閩南語在形式上過於接近，容易引起四縣人的自覺，而糾正了發音。例如「你先行」，桃園四縣話說[sen]，但在「祖先」一詞中，閩南語文讀[sen]，而四縣話仍讀[ɕien < sien]。可見這是四縣人自覺地避免讀同閩南語所做的糾正。

## 四、聲調問題

臺灣四縣話的去聲調不分陰陽，一般認為是高平調55，例如「曬、大」等。四縣話的去聲調在兩字詞的前頭連讀時，並不會變調，而新竹縣關西鎮四縣話部分去聲字在連讀時，則會變調讀作53。

下面就目前所知舉例如下：

## 詞首變調

|                                     |                                      |                                                        |
|-------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| 舊 k <sup>h</sup> iu <sup>53</sup> 年 | 唱 ts <sup>h</sup> oŋ <sup>53</sup> 歌 | 代 t <sup>h</sup> oi <sup>53</sup> □ŋai <sup>11</sup> 去 |
| □ mau <sup>53</sup> 人               | 姓 sian <sup>53</sup> 鍾个              | 對 tui <sup>53</sup> 門                                  |

## 詞尾變調

|                                                              |                      |                       |
|--------------------------------------------------------------|----------------------|-----------------------|
| 討論 lun <sup>53</sup>                                         | 幾多事 se <sup>53</sup> | 分人做 tso <sup>53</sup> |
| 仰 nioŋ <sup>31</sup> 莫愛 moi <sup>24</sup> 應 en <sup>53</sup> |                      |                       |

倘若我們把位居詞尾的視為字調，居於詞首的看作連讀變調，則目前只發現去聲字後接陰平、陽平時的變調，還沒看到其他的情況。可如下表示：

去聲55 → 53 / \_\_\_\_ + 平聲

關西當地的張素玲（2006）〈新竹關西客家話混同關係之初探〉在討論關西四縣話和海陸話的混同關係時，也發現這種現象。該文也表示這種現象只出現在詞彙中，並列舉了55調和53調混用，或是53調取代了55調的幾個例子：

## a. 兩調並存

| 例字 | 55                                                                    | 53                                                       |
|----|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 暗  | 臨暗仔 lim <sup>11</sup> am <sup>55</sup> me <sup>11</sup>               | 暗晡夜 am <sup>53</sup> pu <sup>33</sup> ʒa <sup>55</sup>   |
| 舊  | 舊 曆 k <sup>h</sup> iu <sup>55</sup> lak <sup>5</sup>                  | 舊 年 k <sup>h</sup> iu <sup>53</sup> ɲien <sup>11</sup>   |
| 大  | 大理石 t <sup>h</sup> ai <sup>55</sup> li <sup>33</sup> ʃak <sup>5</sup> | 大 豬 t <sup>h</sup> ai <sup>53</sup> tʃu <sup>24</sup>    |
| 芋  | 芋 仔 vu <sup>55</sup> tsɿ <sup>11</sup>                                | 芋 荷 vu <sup>53</sup> ho <sup>11</sup>                    |
| 灶  | 灶 頭 tso <sup>55</sup> t <sup>h</sup> eu <sup>11</sup>                 | 灶 下 tso <sup>53</sup> ha <sup>24</sup>                   |
| 菜  | 韭 菜 kiu <sup>31</sup> ts <sup>h</sup> oi <sup>55</sup>                | 菜 瓜 ts <sup>h</sup> oi <sup>53</sup> kua <sup>24</sup>   |
| 妹  | 姐 妹 tɕi <sup>31</sup> moi <sup>55</sup>                               | 細妹人 se <sup>55</sup> moi <sup>53</sup> ɲin <sup>11</sup> |
| 老  | 老 虎 lo <sup>55</sup> fu <sup>31</sup>                                 | 老人家 lo <sup>53</sup> ɲin <sup>11</sup> ka <sup>24</sup>  |
| 盡  | 盡 好 tɕ <sup>h</sup> in <sup>55</sup> ho <sup>31</sup>                 | 盡 齋 tɕ <sup>h</sup> in <sup>53</sup> tsai <sup>24</sup>  |
| 送  | 送信仔 suŋ <sup>55</sup> ɕin <sup>55</sup> ne <sup>11</sup>              | 送 庚 suŋ <sup>53</sup> kaŋ <sup>24</sup>                  |

b.53調取代55調

| 例字 | 53                                                                      | 例字         | 53                                                         |
|----|-------------------------------------------------------------------------|------------|------------------------------------------------------------|
| 落  | 落胎 lau <sup>53</sup> t'hoi <sup>24</sup>                                | 剃          | 剃頭仔 t'hi <sup>53</sup> t'heu <sup>11</sup> e <sup>55</sup> |
| 蒔  | 蒔田 ji <sup>53</sup> t'hien <sup>11</sup>                                | 醬          | 醬瓜 tɕion <sup>53</sup> kua <sup>24</sup>                   |
| 拗  | 拗筭菜 au <sup>53</sup> sun <sup>31</sup> ts'hoi <sup>55</sup>             | □床<br>(起床) | □床 hon <sup>53</sup> ts'hoŋ <sup>11</sup>                  |
| 自  | 自行車 ts'ɿ <sup>53</sup> haŋ <sup>11</sup> tʃa <sup>24</sup>              |            |                                                            |
| 蓬  | 蓬紗衣 <sup>6</sup> p'hoŋ <sup>53</sup> sa <sup>33</sup> sam <sup>24</sup> | 頷          | 頷頭 ŋam <sup>53</sup> t'heu <sup>11</sup>                   |
| 義  | 義民爺 ji <sup>53</sup> min <sup>11</sup> ʒa <sup>11</sup>                 | 面          | 面前 mien <sup>53</sup> tɕ'hien <sup>11</sup>                |

上面a、b二表出自張素玲的文章，在此為了電腦繕打的方便，在編排以及音標系統上做了更動，不影響原來內涵。

張素玲將去聲變調分作「兩調並存」、「53調取代55調」兩種情況並不妥當。因為關西四縣話去聲變調並沒有53調取代55調的問題，而是有條件的變調。若如張素玲所說，則「落、剃、……」等字，無論何時都讀作53調，則與事實不符，例如「面帕」一詞，「面」字仍是高平的55調。張素玲會有這種看法，從他所舉的例子看來，可能是詞彙的侷限性所致。比如「蒔」字，在客家話中最為常見的構詞就是「蒔田」，除此之外少見。其他如「剃頭、□hon<sup>53</sup>床」也是，在構詞上比較侷限，少聽到其他的詞，才會有這樣的映象。

張素玲舉的例子並沒有去聲55放在詞尾而變調的，由上述她所舉的例子看來，關西這種去聲調的變化，基本上符合本文上面說的變化公式。也就是去聲55調後面接了陰平24或陽平11的，就會變調作53。僅有的幾個例外也都能說明。表a的「暗晡夜、大理石」，表b「蓬紗衫」中，「晡、理、紗」等字四縣本調是陰平24，張素玲標作33是受了後字「夜、石、衫」等字的影響而變調。所以這裡只有「大理石」的「大」沒有符合公式變調，可能是大理石一詞較少使用，屬於文讀的系統。另表3「芋仔、灶頭」是不符合公式的，但「芋仔」標作tsɿ<sup>11</sup>，實在不明所以，「仔」作詞綴用並不會發這種音，應是誤值。表中的問題不僅於此，「菜、妹」兩字放在詞尾「韭菜、姐妹」時沒有變調很正常，不應拿來做對比。「老虎、老人家」的「老」字本不同音，而「老人家」的「老」、「拗筭菜」的「拗」、「頷頭」的「頷」字應讀31本調，我們的調查並未變調，張文的記錄應該有誤。

<sup>6</sup> 由標音看來，應為「蓬紗衫」。

如此說來只有「灶頭」沒辦法解釋，若依我們的公式應會讀作 tso<sup>53</sup> t'heu<sup>11</sup>。我們認為這種現象說明了去聲變調正在進行中，尚未擴及所有的詞彙。加上我們調查發現去聲還有後字的變調，可推測後字的變調可能是從前字變調擴散而來，因為它的例子較少，而且也還不固定，即使同一位發音人也是時變時不變。

張素玲對此現象的成因並未多作討論，僅表示根據《關西鎮誌》記載，關西本有來自長樂（今五華）的移民，他認為可能是早期移民所留下的痕跡，而五華話的去聲調據載是53沒錯。不過，一般認知臺灣四縣話的來源中，梅縣、蕉嶺的去聲正是讀作53，興寧的去聲讀作52。如果這個特殊去聲變調真是早期移民遺留的底層現象，是不是不能排除來自梅縣等地的可能。筆者所採集發音的黃姓說話人，日前才組團回到蕉嶺祭祖，正是一例。原來的單字調保留在變調之中也並非完全不可能。

不過目前我們傾向以條件式的變調來解釋這種現象，就目前調查所得，去聲後接平聲均會變調。從結構內部來看，可能是去聲後接平聲時（55 + 24 / 11），後字聲調的起點較低，因而前字順勢下降。至於去聲接上聲時（55 + 31），去聲不下降，應是避免重複的降調（53 + 31），使調型過於相近的關係。

張素玲（2006）談得是關西四縣話和海陸話的混同關係，這給了我們一些想法。關西鎮屬於四縣、海陸客家話接觸的地區，一般街上講四縣話多，郊區多講海陸話。整體來說全鎮海陸人口稍多，加上整個新竹縣以海陸客語為主，關西四縣話受海陸話影響勢不可免。這兩種次方言接觸下，常產生所謂的四海話，以四縣話為母語者，其聲、韻採用海陸說法，聲調則用四縣說法。如果這樣，去聲字還是應該讀作55，因為這些去聲字擺在前頭，無論四縣話或是海陸話，都不會變調。不過，因為四縣人無法精確分辨海陸話陰、陽去的分別，例如「面皮」一詞海陸話說「mien<sup>33</sup> phi<sup>55</sup>」，而四縣人在學習海陸話時常說成「mien<sup>11</sup> phi<sup>55</sup>」，如此勢必會招來海陸人的笑話和糾正。那麼，在長期接觸、相互滲透的情況下，關西四縣話去聲變調是否跟海陸話的影響有關呢？之所以會這麼想，是因為目前發現這種去聲變調的地區都是四縣、海陸接觸之處。筆者在中壢地區也有所聞，例如「該細人仔盡懶尸（指小孩很懶惰）」[tɕhin<sup>53</sup> nan<sup>24</sup> sɿ<sup>24</sup>]，而中壢與說海陸話的觀音、新屋、楊梅接觸頻繁，不過目前尚未有很多語料。這樣的變調非常值得繼續詳細的調查、研究，倘若真是與四縣話、海陸話的方言接觸有關，就會是一種有價值的方言接觸的演變類型。因為目前認識的四海話（包括海四話），聲調的變異是很少見的。

總之，這個去聲變調的成因還不是很清楚。究竟是四縣、海陸語言接觸下一種新的演變型態？還是真是早期移民遺留的語言現象？又或者是本文推測的一種條件下的



變調？恐怕還需要更詳盡的調查，有賴系統的研究方能有進一步的結論。但現象既然真實存在，就值得繼續研究，持續關注。雖說如此，這還是造成了苗栗和桃園、新竹一帶的四縣話有所不同，因為苗栗並未發現上述現象。

## 五、結語

本文討論了四縣客家話聲母、韻母、聲調的幾個問題。包括聲母方面，本文認為1.毋須將j-視為一個音位聲母；2.應將來源自疑、泥、日母，後接高元音後顎化的音定作[n]，並將之獨立成一個音位；3.為符合現況，並與/p/配合，四縣話可將[tɕ、tɕʰ、ɕ]處理成音位聲母。韻母方面，本文認為1.從四縣話的現況來看，[ien/iet]應可處理成音位；2.苗栗的「先」類字讀作[-ien]，而不同於桃園、新竹的[-en]。桃園、新竹一帶的[-en]主要是受閩南語的影響，當然結構上ie > e的變化也很常見。聲調方面，本文發現桃園、新竹一帶，尤其是關西的四縣話，去聲在後接平聲的情況下，常變調成高降調53，而不同於苗栗四縣話。

從「先」類字韻母的讀法和去聲變調的現象來看，苗栗四縣話和桃園、新竹的四縣話開始產生差別。這是以往沒有發現的。本文也就希望藉此更細緻的了解四縣客家話的音韻內涵。

## 引用書目

- 伍巍、詹伯慧 2008 〈廣東省的漢語方言〉，《方言》2：109-116。
- 袁家驊 1958/2001 《漢語方言概要（第二版）》，北京：語文出版社。
- 徐建芳 2009 「新屋海陸客家話詞彙研究」（新竹：新竹教育大學臺灣語言與語文教育研究所碩士論文）。
- 陳秀琪 2005 〈知莊章聲母的捲舌音－舌位的前化運動〉，「第九屆國際暨廿三屆全國聲韻學學術研討會」論文，臺中：靜宜大學。
- 張屏生 2002 〈六堆客家話各次方言的語音差異〉，「第四屆臺灣語言及其教學國際研討會」論文，高雄：中山大學。
- 張素玲 2006 〈新竹關西客家話混同關係之初探〉，《客家方言研究－第六屆客家方言國際學術研討會論文集》，福州：福建人民出版社。頁103-121。

- 鍾榮富 1991 〈客家話的V聲母〉，《聲韻學論叢·第三輯》，臺北：臺灣學生書局，頁435-455。
- 2001 《福爾摩沙的烙印－臺灣客家話導論》，臺北：行政院文建會。
- 謝留文、黃雪貞 2007 〈客家方言的分區（稿）〉，《方言》3：238-249。
- 羅肇錦 1984 《客語語法》，臺北：學生書局。
- 1987 〈臺灣客語次方言間的語音現象〉，《師大國文學報》16：289-326。
- 1990 《臺灣的客家話》，臺北：臺原出版社。



《北市大語文學報》第七期；39-60頁

臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2011年12月

## 彎弓征戰作男兒，夢裡曾經與畫眉 ——《樂府詩集》二首〈木蘭詩〉的互文性分析

林 淑 雲\*

### 【 摘 要 】

本文旨在分析《樂府詩集》所收錄的兩首〈木蘭詩〉的互文性。所謂「互文性」，強調文本之間相互交織，共存兼容的連繫性。每一個文本，都不是孤立的個體，而是作家和其他文本激盪之下的產物，和其他文本之間有著滲透、發明、吸收、轉化等錯綜複雜的關係。兩篇作品篇名一致，人物雷同，故事情節相似，敘事結構相仿，展現出「宏觀互文性」。藉由分析兩首〈木蘭詩〉，以說明韋元甫〈木蘭詩〉在更新、增刪、改寫、位移民歌〈木蘭詩〉文句的過程中，與前文本展現跨越時空的古今對話。兩者的差異主要表現在兩方面：一是話語方式：韋元甫淡化民歌〈木蘭詩〉之抒情色彩，以敘述取代對話，以過程代替結果，以說教總結全詩。篇中塗抹著韋氏性行謹飭，精於簡牘的文人特色與行文風格。二是價值系統：民歌風行於北朝，韋作寫定於唐代。北朝尚武，唐朝崇儒。北朝的木蘭，智勇雙全；唐代的木蘭，知書達理。民歌的木蘭在「願借明駝千里足，送兒還故鄉」中求仁得仁，而唐代的木蘭在「父母始知生女與男同」時獲得肯定。由此足證作者創作深受社會風尚、文化傳統的影響，背後不免隱藏著時代的價值取向與審美觀念。

**關鍵詞：**樂府詩集、木蘭詩、花木蘭、韋元甫、互文性

---

\* 國立臺灣師範大學國文學系講師

# An Analysis of Intertextuality of Two Mulan Poems in Yuefu Shiji

Lin, Shu-Yun<sup>\*</sup>

## Abstract

This paper aims to analyze the intertextuality of two Mulan poems in *Yuefu Shiji*. Intertextuality, a term coined by Julia Kristeva, tries to explore the relationship among intertwined texts. Any text is not an independent entity, but a product of interaction between the author and other texts; any text is the absorption and transformation of another. The two Mulan poems share the same title, almost the same characters and plot, similar narrative structures, and show macro-intertextuality. By analyzing these two Mulan poems, we found how Wei's poem had a dialog, across the time, with the folk song in the process of adding, removing, rewriting and shifting the lyrics of the later. The difference is mainly manifested in two aspects. First, the mode of discourse: In his own poem, Wei toned down the sentiment of the folk song, replaced the dialogue with statements of process instead of results, then ends with morals. Wei's poem reveals his rigorous personality and skills in succinct writing style. Second, the value system: Folk song was popular in the Northern Dynasties, Wei's poem was written in Tang Dynasty. Northern Dynasties valued military; Tang Dynasty respected Confucius. Mulan was regarded as a brave and wise warrior in Northern Dynasties, but a well-educated lady in Tang Dynasty. In the end, Mulan hoped to come back home as soon as possible in the folk song; she was considered as good as a boy by her parents in Wei's poem. It is not hard to see that the authors are deeply influenced by the social fashion and cultural tradition, which reflect the values and aesthetic of the time.

**Keywords:** Yuefu Shiji, Mulan poem, Hua Mulan, Wei Yuanfu, intertextuality

---

<sup>\*</sup> Lecturer, Department of Chinese, National Taiwan Normal University

## 一、前言

從臨窗嘆息、披掛綽鎗而至凱旋而歸，從鼙鼓雷鳴、斬刈殺伐到卸甲歸田，花木蘭的故事家傳戶誦、家喻戶曉。這一位傳奇性的女子，剛柔並濟，忠孝兩全。其中纏不讓鬚眉，代父從軍的故事是如此膾炙人口，因此歷代有諸多的作品就此題材胎化發展，經由對照分析，可演繹社會價值觀與文化內蘊的差異。準此，本文旨在分析《樂府詩集》所收錄的兩首〈木蘭詩〉的互文性，藉由觀察文本的歷時性聯繫，爬梳作品之間的對應關係，從而揭示文本與文學傳統、社會文化、個人遭際等之間的關連。

在進入正文的論述之前，擬先針對「互文性」的定義加以說明。傳統的「互文」指的是「通過省略以達到精煉文詞的表現手法。」<sup>1</sup>賈公彥《儀禮注疏》中即說道：「凡言互文，是二物各舉一邊而省文，故云互文。」<sup>2</sup>要而言之，即上下文各有省略，但在意義上又互相補足。「凡是在連貫性的語文中，上下文的結構相同或相似，某些詞語依據上下文的條件互相補充，合在一起共同表達一個完整的意義。或者敘述上文中省略下文出現的詞語，下文中省略上文出現的詞語，借參互以成文，經過綜合而見義的一種修辭技巧。」<sup>3</sup>然而上述所言「互文」，乃是指同一文本內詞句間參互成文、合而見義的修辭手法，與本論文所欲切入的「互文性」不盡相同。

西方文學理論中所論及的「互文性」(Intertextuality或作「文本互涉」、「文本間性」)，是由法國文學理論家朱麗婭·克里斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)所提出。她強調文本之間存在著相互交織，共存兼容的連繫性，「不論一文本的語義內容為何，其建構及解構意義的功能是以其他的話語為前題。……每一個文本自始就處於其他話語的管轄及其所劃定的世界之內。(Whatever the semantic content of a text, its condition as signifying practice presupposes the existence of other discourses. ... This is to say that every text is from the outset under the jurisdiction of other discourses which impose a universe on it.)」<sup>4</sup>一個文本之中，可以運用諸多巧妙的方式提到另一個文本，如謔仿、諧仿／拼貼、呼應、暗指、直接引用、結構對位等方式。<sup>5</sup>另外，還有母題、原型、典故和套語，同一文本

<sup>1</sup> 黃師麗貞，《實用修辭學》(臺北：國家出版社，1999.3)，頁199。

<sup>2</sup> 《儀禮》，《十三經注疏》第4冊(臺北：藝文印書館，1997)，頁464。

<sup>3</sup> 唐松波、黃建霖主編，《漢語修辭格大辭典》(北京：中國國際廣播出版社，1989.12)，頁375。

<sup>4</sup> 譯自Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*, (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 105。原(法)文見Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, (Paris : Éditions du Seuil, 1974), pp. 338-339。

<sup>5</sup> (英)大衛·洛吉(David Lodge)，李維拉譯，《小說的五十堂課》(臺北：木馬文化事業，2006.12)，頁

在不同語言之間的翻譯，兩個文本分享共同的情節、人物形象、敘事結構，作者對同一文本的修改等。<sup>6</sup>換言之，「任何文本都是由引文拼合所構成，任何文本都是由吸收和轉化其他文本而來。(any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another.)」<sup>7</sup>

互文性的定義有廣、狹之分。狹義的互文性是指一個文本與存在於本身中的其他文本之間所構成的一種有機關係，其間的借鑑與模仿是可以通過文本語言本身驗證的，此觀點的代表人物為熱奈特(Gérard Genette, 1930-)。廣義的互文性是指文本與賦予該文本意義的所有文本符號之間的關係，它包括對該文本意義有啟發價值的歷史文本及圍繞該文本的文化語境和其他社會意旨實踐活動，這些構成一個知識網絡，影響著文本創作與文本意義的闡釋。此觀點的代表人物為朱麗婭·克里斯蒂娃。<sup>8</sup>職是之故，語篇生成過程中擁有絕對的原創性或獨立性是有待商榷的概念。<sup>9</sup>每一個文本，都不是孤立封閉的個體，而是作家和其他文本激盪之下的產物，和其他文本之間有著相互滲透、發明、吸收、轉化等錯綜複雜的關係。「這種互動包括公開、明顯的引用和參考，也包括對已有文本的同化或模仿，還包括對於既定慣例的認同與遵循。」<sup>10</sup>同時，互文性的概念除了存在於文學文本之間，其與繪畫、音樂、舞蹈、電影、電視節目、廣告等藝術、媒體的文本，亦可相互指涉。申順典更進一步將互文性分類為：內互文性和外互文性，宏觀互文性和微觀互文性，積極互文性和消極互文性。<sup>11</sup>其中「外互文性」是指存在於不同文本之間的互文關係<sup>12</sup>，「宏觀互文性」是指整個文本的謀篇布局的立

136。

<sup>6</sup> 李玉平，〈互文性新論〉，《南開學報（哲學社會科學版）》3（2006）：116-117。

<sup>7</sup> 此言本是朱麗婭·克里斯蒂娃對俄國文論家巴赫金(M. M. Bakhtin)文學理論的洞見之小結，朱麗婭·克里斯蒂娃據此提出其「互文性」的概念。譯自 Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel," in *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*, trans. Tom Gora and Alice Jardine (Oxford: Blackwell, 1982), p. 66。原（法）文見 Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman," in *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 146。

<sup>8</sup> 董希文，《文學文本理論研究》（北京：社會科學文獻出版社，2006.3），頁234。

<sup>9</sup> 李玉平指出：狹義的互文性指一個文學文本與其他文學文本之間可論證的互涉關係；廣義的互文性指任何文本與賦予該文本意義的知識、符碼和表意實踐之間的互涉關係。作者在創作之前，勢必閱讀過其他文本，不可避免的會對這些文本進行吸收、借鑑和改造。此外，廣義互文性以為社會、歷史、文化等可產生意義的符號實體亦可稱之為文本。任何一個文本不可能完全獨創，沒有一點互文性。說見〈互文性新論〉，頁112-117。

<sup>10</sup> 蘇珊，〈互文性在文學中的意義網絡及價值〉，《中州學刊》3（2008.5）（總165期）：221。

<sup>11</sup> 申順典，〈文本符號與意義的追尋—對互文性理論的再解讀〉，《青海師範大學學報（哲學社會科學版）》6（2005）（總113期）：99。

<sup>12</sup> 申順典針對各互文性的定義提出說明：「內互文性指存在於文本之內的互文關係，外互文性指存在於不同文本之間的互文關係。宏觀互文性指一個文本的整體寫作手法上與另一個或多個文本具有相似或相同

意手法與前文本相似。<sup>13</sup>本文即立足於「外互文性」，針對文本進行對照、比較，藉以發明二篇〈木蘭詩〉的「宏觀互文性」。

## 二、文學文本的對話

《樂府詩集》引《古今樂錄》說道：「木蘭不知名，浙江西道觀察使兼御史中丞韋元甫續，附入。」<sup>14</sup>直言木蘭的姓名不為大家所知，是以關於木蘭的生卒年代、姓氏、籍貫、事蹟，歷來有諸多的討論。<sup>15</sup>這一位巾幗英雄的故事之所以能引發如此大的迴響，在於此事之「奇」：女扮男裝而能代父從軍，此其一；喬裝改扮十二年而不被發現，此其二；女子從軍而功勳彪炳，此其三。須知在父系霸權涇渭分明的性別體制裡，傳統女性的行動歷來多半被侷限於家庭之中，以女兒身參與戰爭勢必無法得到認同，因此只能以男裝的方式取得其「合法」的參與權。面對全然陌生的男性世界的秩序規範，軍旅生涯的遊戲規則，「僭越」<sup>16</sup>的女子在硝煙彈雨中馳騁沙場的辛苦自不待言，即令最後奏凱榮

之處。微觀互文性指一個文本的某些詞句與段落的表達與另一個或多個文本有關連。積極互文性指的是能引發超越文本之外的知識和價值體系參與的互文關係，消極互文性是指為了讓文本連貫而產生的互文關係。這些分類有些是相互交叉的，只是在分類時從不同的角度對各種互文性關係進行了概括而已。」說見前註。

<sup>13</sup> 歐陽東峰，〈作品的記憶，學識的遊戲——互文性理論略論〉，《湖南科技學院學報》27.12（2006.12）：101。

<sup>14</sup> 宋·郭茂倩，《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1981.3），頁373。

<sup>15</sup> 如陳三平由漢語、鮮卑語、突厥語及阿爾泰語等來探討「木蘭」為「僕蘭」的同名異譯，木蘭一名的鮮卑族起源和故事本身充分印證了中國的多民族傳統，以及歷史上少數民族對華夏文明的積極參與和貢獻。說見〈木蘭詩中的木蘭並非漢名〉《歷史月刊》134（1999.3）：98-101。孟繁仁則以為木蘭是北朝東魏人，籍貫為河南商邱。說見〈有關「花木蘭」的遺跡與傳說〉，《歷史月刊》136（1999.5）：111-115。車寶仁則認為〈木蘭詩〉所寫應有其真實性，其時代是南北朝時代北魏之前中期，所參之戰是北魏對付柔然南犯之戰爭，木蘭故里在延安市萬花山，所以姓花，他的活動區域是從延安溯黃河而北上的河套北部。說見〈木蘭詩所寫真實事跡初考〉，《西安教育學院學報》2（2000.6）（總43期）：29-33。邱師變友以為木蘭姓朱、姓魏、姓花都是後人附會而成。說見《中國歷代故事詩》（臺北：三民書局，2006.3，2版1刷），頁190-192。黃博全則以為花木蘭「代父從軍」為子虛烏有之事，說見〈「花木蘭」真有其人嗎？〉《中國語文》82.4（1998.4）：88-91。邱師變友於〈穿越時空進入四度空間的文學〉中，亦以為木蘭是虛擬的人物和故事，說見《章法論叢》第5輯（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2011.10），頁208。范文瀾則說：「木蘭詩中君主或稱可汗或稱天子，木蘭家在黃河南，出征地點在北邊，看來這首詩當是魏遷都洛陽以後，六鎮起事以前的作品。魏自道武帝起，對邊塞用兵，總是一擊就歸來，從沒有接連作戰一去十二年才完結的戰事。可能有一個女兒曾代老父從一次軍，這自然是非常動人的奇蹟，民歌歌頌這個英雄的女兒逐漸充成大篇，遂改成精品。詩中描寫的木蘭，確實表現中國婦女的英雄氣概和高潔道德。中國婦女是有這樣的氣概和道德的，因之這首詩的內容也是真實的，倒不必考證木蘭是否真有其人，真有其事。」說見《中國通史簡編》（北京：人民出版社，1978），頁522。

<sup>16</sup> 聶心蓉、謝真元：「民間故事中的花木蘭體現出這樣一種角色演變趨勢：女性在事實上對自身角色規範的僭越。表現在女兒對父親角色的取代（從軍），對行動範圍（家）的超越。」說見〈闡釋學視野的花



歸，也因扮演的角色終究只是父親的「替代品」，因此最終仍須回復社會秩序，恢復女身重歸家園。整個故事即在木蘭居家、離家、返家中開展，在男女錯位，性別倒置的失序後回歸，奇情奇趣，再益以自然質樸的文辭，故能流播廣遠，傳唱千古。

民歌〈木蘭詩〉和韋元甫〈木蘭詩〉故事原型相似。試以民歌〈木蘭詩〉的文字順序為主，對照表列並說明如下：（二詩原文請參見附錄）

| 內容   | 民歌〈木蘭詩〉                  | 韋元甫〈木蘭詩〉     | 說 明                                                                                                                                                                                                                                              |
|------|--------------------------|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 女兒心事 | 唧唧復唧唧，木蘭當戶織。不聞機杼聲，惟聞女嘆息。 | 木蘭抱杼嗟。       | 民歌的文字從聽覺寫入（唧唧），然後轉至視覺（木蘭當戶織），而後又著墨於聽覺。不止寫人物的動作，亦寫人物的心情。在畫面的流轉之中，突出木蘭的憂思之情，從而引發讀者的懸想與好奇，亟欲探究木蘭嗟嘆的原由。<br>韋作則以短短五字點出主角、動作、情緒，行文簡明卻不免失之於單調。                                                                                                          |
|      | 問女何所思？問女何所憶？             | 借問復為誰，欲聞所憾憾。 | 民歌套用〈折楊柳枝歌〉 <sup>17</sup> 的語句，以問答方式，傳達父母對於子女的關切之情，同時經由木蘭的回答，突出木蘭的孝心與體貼。本不欲父母掛心，因此言己「無所思」、「無所憶」，然而此寬慰之言無助於解決現實問題，是以接著提及徵兵之事。經由父母子女之間的互動，傳達彼此關懷，溫馨和睦的家庭氛圍。<br>韋作中「借問」、「欲聞」、「感激」等詞，用語客套而略顯疏離。以「感激強其顏」敘述木蘭的回應，較之民歌以對話方式行文，少了一份親切感，同時也未能展現木蘭回話的神態及個性。 |
|      | 女亦無所思，女亦無所憶。             | 感激強其顏。       |                                                                                                                                                                                                                                                  |

木蘭與女性解放的維度》，《重慶大學學報（社會科學版）》8.2（2002）：56。

<sup>17</sup> 〈折楊柳枝歌〉：「敕敕何力力，女子臨窗織。不聞機杼聲，只聞女嘆息。」「問女何所思，問女何所憶。阿婆許嫁女，今年無消息。」宋・郭茂倩，《樂府詩集》，頁370。民歌〈木蘭詩〉套用〈折楊柳枝歌〉的語句，亦是「互文性」的展現，顯現民歌對當時流行語式的吸收與轉化。

| 內容   | 民歌〈木蘭詩〉                  | 韋元甫〈木蘭詩〉                         | 說 明                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------|--------------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 徵兵   | 昨夜見軍帖，可汗大點兵。軍書十二卷，卷卷有爺名。 | 老父隸兵籍。(氣力日衰耗，豈足萬里行)              | 民歌以八句，韋作以九句交代木蘭出征的社會背景、家庭狀況、從軍原由。其中民歌以「大點兵」、「卷卷有爺名」顯現軍情之危、徵兵之急。在阿爺年邁，家無長兄的情況下，木蘭代父從軍成為必要的解決之道。                                                                                                                                                                                                  |
|      | 阿爺無大兒，木蘭無長兄。             | 有子復尚少。                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 代父從軍 | 願為市鞍馬，從此替爺征。             | (胡沙沒馬足，朔風裂人膚。老父舊羸病，何以強自扶。)木蘭代父去。 | 韋作不言軍情的十萬火急，而以「老父隸兵籍」點出朝廷徵兵的事實。特別強調父親的老邁與衰弱。宿疾纏身，氣力衰耗的老父如何在「朔風」、「胡沙」中生存，保全父親之方端賴木蘭的代父從軍，以此強化木蘭執戟從戎的合理性和必然性。                                                                                                                                                                                     |
|      | 東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。 | 秣馬備戎行。(易卻紈綺裳，洗卻鉛粉妝)              | 民歌善用類疊修辭，在重章復沓中，呼應前文「軍書十二卷，卷卷有爺名」的危急情勢，渲染出征前的忙碌採買與緊張氣氛。四句緊扣一「買」字，鑲嵌東、西、南、北四字，互文足義，節奏明快，音韻和諧。<br>韋作以「秣馬備戎行」一句寫木蘭的行前準備，在看似簡潔的行文中，僅寫出現象卻未交代細節。以何秣馬？馬如何得來？怎麼準備？準備之物為何？一語帶過，略顯空洞。此外，韋元甫以「易卻紈綺裳，洗卻鉛粉妝」突出木蘭衣著及裝扮上的改變，然「紈綺裳」之材質為細絹、細綾，與北朝婦女之形象頗不相類。先行點出木蘭易裝改扮之事，雖與後文「卸巾鞵」、「復嬌容」有所呼應，卻使其後回復女身的動作少了一份新鮮感。 |

| 內容   | 民歌〈木蘭詩〉                                                      | 韋元甫〈木蘭詩〉                      | 說 明                                                                                                                                                                                                       |
|------|--------------------------------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 代父從軍 | 朝辭爺孃去，暮宿黃河邊；不聞爺孃喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺。旦辭黃河去，暮至黑山頭；不聞爺孃喚女聲，但聞燕山胡騎聲啾啾。 | 馳馬赴軍幕，慷慨攜干將。朝屯雪山下，暮宿青海傍。      | 民歌以相似結構、反復渲染的型態，形象地刻繪木蘭征途的景色與遠行的情懷。木蘭牽掛的不是行軍之勞頓、易裝之危險，而是對於親人的拳拳依戀。隨著軍隊的離鄉漸遠，思鄉之情、念家之意越形發酵。詩中以逐漸拉長的句式（五字句、七字句、九字句），具體地傳達木蘭思念的綿長。韋作不言木蘭的離情別緒，著墨於木蘭慷慨從軍的激昂奮發；朝屯雪山，暮宿青海的行軍效率。對於沿路風光闕而弗言，民歌中木蘭觸景興發的眷念之情相對無從發揮。 |
| 征戰   | 萬里赴戎機，關山度若飛。<br>朔氣傳金柝，寒光照鐵衣。                                 | 夜襲燕支虜，更攜于闐羌。<br>（胡沙沒馬足，朔風裂人膚） | 民歌旨在稱揚木蘭「代父從軍」的孝行，以及榮歸之後拒受封賞的高貴情操，因此略述戰爭的慘烈，僅以六句概括征戰的過程及結果。關於戰地生活的描摹，民歌僅言「朔氣傳金柝，寒光照鐵衣」，韋作則於敘述父親身體羸弱不堪之時，言「胡沙沒馬足，朔風裂人膚」。前者重在邊地苦寒的景況，後者重於現實環境的惡劣。                                                           |
| 榮歸   | 將軍百戰死，壯士十年歸。                                                 | 將軍得勝歸，士卒還故鄉。                  | 民歌以互文修辭，言「將軍」、「壯士」百戰而死，「將軍」、「壯士」十年而歸。百戰而死，寫戰場殺戮慘烈，九死一生；十年而歸，寫戰爭歷時之長，折磨之久。韋作則言「將軍」、「士卒」得勝歸，「將軍」、「士卒」還故鄉，展現班師得勝，三軍踴躍，一片和樂昇平景象。                                                                              |

| 內容   | 民歌〈木蘭詩〉                        | 韋元甫〈木蘭詩〉     | 說 明                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------|--------------------------------|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 天子封賞 | 歸來見天子，天子坐明堂。策勳十二轉，賞賜百千強。       |              | 天子封官進爵而木蘭婉謝封賞，由此可知木蘭代父從軍的動機，並不為功名利祿，而是出於一片孝心。是以他最大的願望，是結束軍旅生涯回歸家園，在「著我舊時裳」中享受天倫之樂。                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 婉謝官職 | 可汗問所欲，「木蘭不用尚書郎，願借明駝千里足，送兒還故鄉。」 |              | 民歌以誇張的言辭表現木蘭功勳之大，賞賜之豐，由此突顯木蘭不願為官而一心回返家園的心志。「借」字突出其功成身退，視富貴如浮雲的態度，從而展現其不慕榮利的高風亮節。然韋作中將此情節全部刪除，由此可知韋元甫認為女性受封官職，出入朝廷乃不合體制之事。                                                                                                                                                                                                                                       |
| 歸返家園 | 爺孃聞女來，出郭相扶將。                   | 父母見木蘭，喜極成悲傷。 | 民歌以排比的句式，描繪符合人物身份、年齡的行為動作，寫木蘭還鄉時家人的種種情態。父母年邁仍不辭辛勞出郭遠迎，可見其對木蘭來歸的殷殷盼望；阿姐的當戶理妝，是對妹妹歸來的重視，亦符合女性愛美的心理特徵；小弟殺豬宰羊，以最豐盛的菜餚歡迎闊別多年的家人。久別重逢的悸動，凱旋而歸的歡欣，天倫血脈的繫念，友于之愛的真情，在文字之中湧現。透過家人對於木蘭來歸的總總反應，突出木蘭保家衛國的可貴。沒有木蘭的「從此替爺征」，父親豈能居家頤養天年；沒有木蘭的「萬里赴戎機」，小弟豈能平安長大成；沒有木蘭的「寒光照鐵衣」，姊姊焉能當戶梳理妝扮。因為木蘭的投身軍旅，出生入死，因此保全了家人，甚至是國人的安居樂業。在此，民歌以輕快的節奏，形象化的動作，聲色俱全的渲染木蘭得勝而歸的喜劇氛圍，生意盎然的摹繪家人團聚的熱鬧場景。 |
|      | 阿姊聞妹來，當戶理紅妝。                   |              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|      | 小弟聞姊來，磨刀霍霍向豬羊。                 |              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |

| 內容   | 民歌〈木蘭詩〉                              | 韋元甫〈木蘭詩〉                                           | 說 明                                                                                                                                                                                                               |
|------|--------------------------------------|----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 回復女身 | 開我東閣門，坐我西閣床。脫我戰時袍，著我舊時裳。當窗理雲鬢，對鏡貼花黃。 | 木蘭能承父母顏，卻卸巾幘理絲簧。昔為烈士雄，今復嬌子容。                       | 民歌連用「開」、「坐」、「脫」、「著」、「理」、「貼」等六個動詞，再現木蘭回復女身的急切之情。回歸家園的「我」，脫下戰袍的「我」，秀髮如雲的「我」，對鏡描容的「我」，方為木蘭本色。於此，一位嬌俏動人的女子亭亭再現，栩栩如生。<br>韋作中，木蘭於十年兵馬倥傯返家之後，不畏旅途疲頓，首要之務是彈奏一曲以慰父母，如此作為顯然背離常情。同時對於木蘭如何回復女兒身的具體過程並無多言，僅言及昔／今，烈士／嬌子，男／女的對比。 |
| 火伴驚惶 | 出門看火伴，火伴皆驚惶：「同行十二年，不知木蘭是女郎。」         | 門前舊軍都，十年共崎嶇。本結兄弟交，死戰誓不渝。今也見木蘭，言聲雖是顏貌殊。驚愕不敢前，嘆重徒嘻吁。 | 民歌中以火伴驚嘆不明真相之言，韋作中以火伴驚愕不敢向前之舉，表達同甘共苦的袍澤在發現木蘭真實身份後的驚訝。                                                                                                                                                             |
| 評論   | 雄兔腳撲朔，雌兔眼迷離。兩兔傍地走，安能辨我是雄雌？           | 世有臣子心，能如木蘭節。忠孝兩不渝，千古之名焉可滅。                         | 民歌中以兩兔傍地而走，雌雄莫辨的譬喻收束全文，新奇而富趣味。韋作則強調木蘭忠孝兩全的情操，足為千秋萬世之楷模。民歌中木蘭自稱為「兒」，韋作中則強調君臣之義。                                                                                                                                    |

經由此對照表，可知兩者的互文聯繫主要表現在通過簡單改造或間接改造而從先前的文本中派生出來。<sup>18</sup>然而，雖然篇名一致，人物雷同，故事情節相似，敘事結構相

<sup>18</sup> (法)熱奈特(Gérard Genette)稱此為「承文本性」(筆者按：或譯為超文本性)，說見《隱迹稿本》，史忠義譯，《熱奈特論文選，批評譯文選》(開封：河南大學出版社，2009.2)，頁63。此外，夏臘初

仿，但是在更新、增刪、改寫、位移文句的過程中，韋元甫的〈木蘭詩〉與前文本不免展現出同中有異的對話關係。

蒲安迪曾言：「敘事文側重于表現時間流中的人生經驗，或者說側重在時間流中展現人生的履歷。任何敘事文都要告訴讀者，某一事件從某一點開始，經過一道規定的時間流程，而到某一點結束，因此，我們可以把它看成是一個充滿動態的過程，亦即人生許多經驗的一段一段的拼接」。<sup>19</sup>蒲氏之言雖是針對敘事文而發，但是其所揭櫫的時間跨度亦是敘事詩中相當重要的因素。然則，徵諸於漢代樂府敘事詩，不難發現其作品「除了〈古詩為焦仲卿妻所作〉這一首有頭有尾地敘述了一個完整的故事以外（即使這首也不是正式的史詩），其餘都只是選取生活中某一場景，事件發展過程中的一個情節或斷面加以集中描述，大膽略去情節的進展過程，從不追求故事的完整性，更談不上展示事件發生發展的廣闊背景。」<sup>20</sup>事實上，漢樂府多在「感於哀樂，緣事而發」中突出矛盾衝突，藉以揄揚人物或是反映現實，〈古詩為焦仲卿妻所作〉在上述的特點之上，已能成功的串接各個事件而成為首尾完足的故事。而後的民歌〈木蘭詩〉更是在時間的縱向之流中，運用錯落有致的文句，生動形象的對話，繁簡合宜的結構，靈活多變的修辭，在誇飾、排比、頂真、前遮後表等技法中，娓娓訴說木蘭從軍的生發始末，兼之敘事與抒情投合無間，是以故事曲折動人，人物氣韻生動。

相較之下，生於中唐大曆年間，性行謹飭，精於簡牘的韋元甫在創作之際，雖依循著民歌詳—略—詳的結構，詳述其從軍原由及歸返家園的情狀，略述其征戰過程的點滴，然而詩中將民歌生動活潑的口語一變而為文人口吻，如「嘆息」更為「嗟」；「阿爺」更為「老父」；「爺孃」更為「父母」，「火伴」更為「舊軍都」，「卷卷有爺名」更為「隸兵籍」，將「同行十二年，不知木蘭是女郎」的直白驚呼，一變而為「驚愕不敢前，嘆重徒嘻吁」的文言感慨。篇中除少數七字句外餘皆為五字句，結構上較為單一、板滯。用敘述取代對話，以結果代替過程，在看似簡潔的行文中，相對稀釋詩作的感染力。文末稱揚木蘭的忠孝節義，相較於民歌的巧譬善喻又不免有說教之嫌。

---

之言亦可說明兩篇〈木蘭詩〉的關係，他說：「互文性是一個文本（主文本）把其他文本（互文本）納入自身的現象，是一個文本與其他文本之間發生關係的特性。這種關係可以在文本的寫作過程中通過明引、暗引、拼貼、模仿、重寫、戲擬、改編、套用等互文寫作方法來建立，也可以在文本的閱讀過程中通過讀者的主觀聯想，研究者的實證研究，和互文分析等互文閱讀方法來建立。」說見〈西方文論的「互文」與漢語修辭的「互文」〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》18.5（2005）（總79期）：108。

<sup>19</sup> 蒲安迪，《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996.3），頁6。

<sup>20</sup> 葛曉音，《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995.6，2刷），頁8。

總之，互文性雖強調文本之間的交織關連，然而其研究的價值並不僅在見其「同」，更重要的是在察其「異」。互文性雖消解了文學獨創性的存在，卻不因此否定了優秀文學作品應具備的獨特性，而此獨特性，往往取決於作家的個人特質。須知作家的生命歷程是一個無可取代的存在，是以作品中每每塗抹著作者的個人色彩及行文風格。只是韋氏的〈木蘭詩〉於行文之際張揚了作者的情性，卻也因此顯現出己身的侷限。蕭滌非以為韋作與民歌相較，「優劣懸殊，可不置辯」<sup>21</sup>，通過文人之眼與文人之筆，更可見民歌〈木蘭詩〉之風神俊秀，光彩耀人。

### 三、價值系統的互涉

在創作過程中，作者對於前文本消化吸收並加以過濾反芻，發之為文時，「互文性的引文從來就不是無意的、直接的，而總是依著某種方式加以改造、扭曲、錯位、濃縮或編輯，以適合對話主體的價值系統。(An intertextual citation is never innocent or direct, but always transformed, distorted, displaced, condensed, or edited in some way in order to suit the speaking subject's value system.)」<sup>22</sup>此價值系統除了深受創作者自身的個性、學養、生長環境的影響之外，同時亦左右於政治文化、社會風尚等因素。

《樂府詩集》雖言「歌辭有〈木蘭〉一曲，不知起於何代也」<sup>23</sup>，然而「玩索詩辭，此詩殆為北朝樂府。蓋燕山黑水，北國之地區；朔氣寒光，北國之天候；可汗為北方天子之稱，明駝乃朔地特有之獸。」<sup>24</sup>胡適於《白話文學史》亦說道：

我要請讀者注意此詩起首「唧唧復唧唧，木蘭當戶織，不聞機杼聲，惟聞女嘆息。問女何所思，問女何所憶」六句，與上文引的〈折楊柳枝歌〉中間「敕敕何力力」六句，差不多完全相同。這不僅可見此詩是民間的作品，並且還可以推知此詩創作的年代大概和〈折楊柳枝歌〉相去不遠。這種故事詩流傳在民間，經過多少演變，後來引起了文人的注意，不免有改削潤色的地方。如中間「朔氣傳金柝，寒光照鐵衣」便不像民間的作風，大概是文人改作的。<sup>25</sup>

<sup>21</sup> 蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》（臺北：長安出版社，1981.11），頁268。

<sup>22</sup> 譯自Thais Morgan, "Space of Intertextuality," in *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989), p. 260。

<sup>23</sup> 宋·郭茂倩，《樂府詩集》，頁362。

<sup>24</sup> 潘師重規，《樂府詩粹箋》（香港：人生出版社，1963.6），頁103。

<sup>25</sup> 胡適，《白話文學史》（臺北：莊嚴出版社，1980.10），頁86。

準此，雖然經過文人的加工潤色，我們仍應視民歌〈木蘭詩〉為北朝時期流行於民間的敘事詩。<sup>26</sup>此時戰爭頻仍，烽火燎原，政權更迭，社會動盪，「西流之水東流河，一去不還奈子何」的悲歌一再傳唱，「尸喪峽谷口，白骨無人收」的慘劇輪番上演，詩中即以「將軍百戰死」具體反映了現實中戰爭的殘酷。而北方強悍尚武，婦人亦多能武，〈李波小妹歌〉即寫道：「李波小妹字雍容。褰裙逐馬如捲蓬。左射右射必疊雙。婦女尚如此，男子那可逢」<sup>27</sup>，表現出北朝婦女左右開弓的高超技藝。同時社會風氣較為開放，給予女性更多空間，婦女「專持門戶，爭訟曲直，造請逢迎，車乘填街衢，綺羅盈府寺。代子求官，為夫訴曲」，操持家務，勇於發聲，展現靈活的交際手腕，迥異於南方婦女的「略無交遊，其婚姻之家，或十數年間，未相識者。惟以信命贈遺，致殷勤焉」。<sup>28</sup>足見南北婦女形象的差異，而這正是民歌能夠創設出木蘭代父從軍故事的時代養分。

隋唐終結南北朝分裂的混亂局面，在政治上，江山一統；在學術上，統一經說。在政治昌明，社會繁榮的前提下，太宗命顏師古於秘書省考定五經，並將其所定之書頒行於天下，而後孔穎達作《五經正義》，蓋「自五經定本出，而後經籍無異文；自《五經正義》出，而後經義無異說。每年明經依此考試，天下士民奉為圭臬，蓋自漢以來，經學統一，未有若斯之專且久也。」<sup>29</sup>影響所及，「是時四方儒士，多抱負典籍雲會京師，……儒學之盛，古昔未之有也。」<sup>30</sup>

深受儒家思想薰陶的韋氏，寫作〈木蘭詩〉以倡言「忠」、「孝」的教化倫常。周琳玉即說道：

中國老百姓家喻戶曉的花木蘭傳說弘揚的是中國傳統文化根深蒂固的忠孝之道。忠孝之道在中國傳統文化中是最重要的一種倫理道德和社會規範。他要求子女孝敬父母，臣民效忠君王，任何個人必須無條件地履行這種與生俱來、不容質疑的義務。花木蘭正是遵循了這一行為準則。<sup>31</sup>

<sup>26</sup> 關於木蘭詩的寫作年代，邱師燮友從文獻記載、詩的人物、物名、地名、用語進行分析，得到〈木蘭詩〉產生的時代，最早不會早於東晉明帝（西元三二三年）時，即北魏柔然社崙稱可汗以前，最晚不會晚於陳大光二年（西元五六八年），因此〈木蘭詩〉是四世紀到六世紀間的產物，產生的區域，當在北魏，是我國的一首流傳在北方的民間故事詩。說見《中國歷代故事詩》，頁193。任芬則以為此詩當作於北齊時期，說見於〈試論木蘭詩的時代背景〉，《中華女子學院學報》4（1996）：45。

<sup>27</sup> 北齊·魏收，《魏書》（臺北：鼎文書局，1990），卷53，頁1176-1177。

<sup>28</sup> 以上引文俱見北齊·顏之推，《顏氏家訓》〈治家〉（臺北：國立編譯館，2002.1），頁101。

<sup>29</sup> 馬宗霍，《中國經學史》（臺北：臺灣商務印書館，1976.2），頁94。

<sup>30</sup> 《舊唐書》〈儒學傳序〉，卷189上，四庫備要本（中華書局據武英殿本校刊），頁2。

<sup>31</sup> 周琳玉，〈他者化與政治鏡像——對迪士尼動畫片《木蘭》文化身份的省思〉，《中西比較文學》2（2006）（總63期）：119。



民歌〈木蘭詩〉成功的形塑木蘭在國家危急及家庭需要時挺身而出的勇氣及孝心。他金戈鐵馬，不是為了「了卻君王天下事，贏得生前身後名」，更多的是迫於情勢的義無反顧<sup>32</sup>，然而卻在勇於肩負家庭重責之際，移孝作忠，保家衛國並創設自我價值。民歌藉由木蘭的「策勳十二轉，賞賜百千強」，以示木蘭的赫赫戰功，雖未多費辭墨鋪陳其智和勇，然個人的膽略超凡於焉展現。而韋作則省略木蘭建功受封的敘述，直接強調木蘭的忠孝兩全。「忠」是為了捍衛君權，「孝」是為了維護父權。而孝道的表現，在於敬，在於順，如孔、孟所言：

孟懿子問孝。子曰：「無違」。……樊遲曰：「何謂也？」子曰：「生，事之以禮；死，葬之以禮，祭之以禮。」（《論語》〈為政〉）<sup>33</sup>

子曰：「色難，有事弟子服其勞，有酒食，先生饌，曾是以為孝乎？」（《論語》〈為政〉）<sup>34</sup>

孟子有曰：「孝之至，莫大乎尊親。」（《孟子》〈萬章上〉）<sup>35</sup>

韋元甫為人「少修謹，敏於學行」、「以吏術知名」<sup>36</sup>，是以韋氏筆下的木蘭，對於父母關切的回應，是「感激強其顏」的敬謹；風塵僕僕歸來之際，首要之務為「能承父母顏」的體貼，文末更稱揚木蘭，直指其為千古不易的道德典範。但是女子從軍終屬特例，因此詩中強調父親的病弱，以強化木蘭從軍的必要；刪去拒受官職的內容，以符合女子難登朝堂的現實。西蒙·波娃（Simone de Beauvoir 1908-1986）說道：

一個人之為女人，與其說是天生的，不如說是形成的，沒有任何生理上，心理上或是經濟上的命定，能決定女人在社會上的地位，是人類文化整體，產生出這居於男性與無性之間的所謂『女性』。<sup>37</sup>

<sup>32</sup> 張慧云以為女性女扮男裝的目的不外乎兩種：一是防禦，一為進攻。防禦主要是為了「不遭人算計」和「為了避免輕狂男子的調戲」；進攻則是為了突破女人閨閣的狹小圈子，向男人世界進攻。張氏認為花木蘭屬於後者，然則筆者以為木蘭從軍並非是主動的進攻，更多的是迫於情勢的無奈。張氏之說見於〈文學作品中女扮男裝人物形象管窺〉，《昭通師範高等專科學校學報》28.6（2006.12）：22-23。

<sup>33</sup> 宋·朱熹，《四書集註》（臺北：學海出版社，1989.8），頁62。

<sup>34</sup> 同前註，頁63。

<sup>35</sup> 宋·朱熹，《四書集註》，頁328。

<sup>36</sup> 以上引文俱見於《舊唐書》〈韋元甫傳〉，卷115，頁3。

<sup>37</sup> （法）西蒙·波娃（Simone de Beauvoir 1908-1986）著，歐陽子等重譯，《第二性：女人》（臺北：晨鐘出版社，1973.7），頁1。

木蘭在「脫我戰時袍，著我舊時裳」之間，即可迅速抖落十二年混跡男兒堆的英雄氣概，回復「當窗理雲鬢，對鏡貼花黃」的女性嬌媚，「烈士雄」、「嬌子容」的男女身分置換原是如此輕易，只在衣著的「穿」、「脫」之上。一身戎裝即為雄壯威武的男子漢，回復女裝便是千嬌百態的美紅妝，顯示「男性」、「女性」的性別二分並非建立在生物、生理的命定基礎上，而是社會文化的建構。<sup>38</sup>事實上，木蘭故事雖然昭示著女性解放的可能性<sup>39</sup>，卻也同時顯現著父權社會下女性的困境：

家庭、社會是男權制度為女人和男人設定好的兩個活動領域，女人要恪守妻子、母親的本分，把家庭當作自己的全部活動空間，到社會上建功立業、求取自我實現不是他們應該做的事情。這樣，走出「家庭」、攻入男人佔據著的「社會」天地的花木蘭、黃崇嘏、孟麗君、鮑西姪他們就不得不改頭換面，以社會認可的男性面目出現在男人的圈子裡打拼，即使他們在某一方面做出了驚人成就，可這個成就在世人眼中是屬於作為男人的那個「他」，而非真實的「她」，一個真實女人付出了艱辛的真實勞動，卻不能由那個真實的自己享有本應屬於自己的榮耀，這不能不算是一種悲哀。更為悲哀的是，他們永遠無法停留在男性世界，最終還得歸於家庭。<sup>40</sup>

張氏所言點出木蘭面臨男裝／女裝，戰場／閨閣，如此對立、分裂時空中的艱困。然而民歌通過兩個「願」字，強化木蘭的主觀意志（當然，誠如上文所言，這是通盤平衡情勢後所做的決定），代父從軍，是其所願；辭官還家，亦是其抉擇。詩末刻繪木蘭返家時的喜慶場景，淡化上述引文所言的「他們永遠無法停留在男性世界，最終還得歸於家庭」的悲哀；喜劇的氛圍更突顯出木蘭辭官的正確性以及從軍的必要性。相對之下，韋元甫的〈木蘭詩〉強調「木蘭『代』父去」，在取而代之的過程中，承受著「言聲雖是顏貌殊」的自我分裂，「胡沙沒馬足，朔風裂人膚」的身心煎熬，而所有的艱辛苦楚，在「世有臣子心，能如木蘭節」的稱揚中得到解脫，干擾性別秩序的行為也因此得到認同。

<sup>38</sup> 熊賢關，〈花木蘭與黃崇嘏—徐渭的非女權主義的女英雄〉，《中國婦女與文學論文集》第1集（臺北：稻鄉出版社，1999.5），頁93。

<sup>39</sup> 聶心蓉、謝真元：「雖然花木蘭對性別角色的僭越是在傳統話語忠孝的名譽下取得合法性，但畢竟顯示了女性角色解放的可能性。」說見〈闡釋學視野的花木蘭與女性解放的維度〉，《重慶大學學報（社會科學版）》8.2（2002）：56。

<sup>40</sup> 張慧云，〈文學作品中女扮男裝人物形象管窺〉，《昭通師範高等專科學校學報》28.6（2006.12）：25。

總之，北朝民歌中的木蘭，智勇雙全；唐代韋元甫筆下的木蘭，知書達理。民歌的木蘭在「願借明駝千里足，送兒還故鄉」中求仁得仁，而唐代的木蘭在「父母始知生女與男同」時獲得肯定。然「文學士人在文學接受中，往往極力強調文學作品的倫理內蘊和教化功能，並著意向平民灌輸綱常倫理，同時他們也往往將倫理教化平民化、世俗化，使之更貼近平民百姓。」<sup>41</sup>顯而易見的，韋元甫筆下的木蘭無疑承受著更多禮教規範的束縛。

榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）說道：「每個男人心中都攜帶著永恆的女性形象，這不是某個特定女人的形象，而是一個確切的女性心象。這一心象根本是無意識的，是鏤刻在男性有機體結構內的原始起源的遺傳要素，是我們祖先有關那些的全部經驗的印痕或原型，它彷彿是女人所曾給予過的一切印象的積澱。」<sup>42</sup>援此，我們可以說，木蘭孝順、勤勞、堅毅、勇敢的人格美是文人內心的「女性心象」，是其心中理想典型的外在投射。然則文人終究無法擺脫男性性別優勢的時代限制，創作的背後不免隱藏著其價值取向與審美觀念。

除此之外，時代烙印亦塗抹於行文之中。有唐一代，社會安定，經濟發達，韋元甫生在國力相對強盛的唐代，兼之個人仕途平順<sup>43</sup>，因此戰爭的結果，是將軍得勝，士卒解甲的薄海歡騰。凡此種種，皆可見社會、文化、個人背景對於文本創作所衍生的影響。

## 四、結語

文本之間的對話與互涉，「反應著對話者彼時彼地不同的心境，不同的心境決定了他對前文本的當下態度、話題取向和話語方式」。<sup>44</sup>經由互文性的分析，在詮解文本與闡釋語意的過程中，方能不侷限於單一文本或孤立語句，而能以宏觀的視野掌握文本間的關連屬性，在交相的指涉和作用中，更能充分的掘發文本意義的生成及內蘊。準此，本文分析《樂府詩集》所收錄的兩首〈木蘭詩〉的互文性，以說明韋元甫〈木蘭

<sup>41</sup> 尚學鋒等著，《中國古典文學接受史》（濟南：山東教育出版社，2000.9），頁347。

<sup>42</sup> 轉引自陶磊，〈試論明清戲劇小說中木蘭題材的演變〉，《湖南大眾傳媒職業技術學院學報》6.6（2006.11）：98。

<sup>43</sup> 《舊唐書》〈韋元甫傳〉：「元甫有器局，所莅有聲，累遷蘇州刺史，浙江西道都團練觀察等使。大曆初，宰臣杜鴻漸首薦之，徵為尚書右丞。會淮南節度使缺，鴻漸又薦堪當重寄，遂授揚州長史、兼御史、淮南節度觀察等使。在揚州三年，政尚不擾，事亦粗理。大曆六年八月，以疾卒於位。」卷115，頁3。

<sup>44</sup> 程地宇，〈一自高唐賦成後，楚天雲雨盡堪疑——關於巫山神女文學現象的互文性探討〉，《重慶社會科學》11（2006）（總143期）：56。

詩〉在更新、增刪、改寫、位移民歌〈木蘭詩〉文句的過程中，與前文本展現跨越時空的古今對話。

兩篇作品的互文性展現在篇名一致，人物雷同，故事情節相似，敘事結構相仿的「宏觀互文性」上。然而互文性的研究價值，不止在探求其同，更重要的是照見其異，而此主要表現於兩方面：

一是話語方式：韋元甫〈木蘭詩〉依循著民歌詳—略—詳的敘事架構，但在用字遣詞、句式結構上均較為板滯，同時淡化民歌〈木蘭詩〉的抒情色彩，以敘述取代對話，以過程代替結果，以說教總結全詩。篇中塗抹著韋氏性行謹飭，精於簡牘的文人特色與行文風格。

二是價值系統：民歌風行於北朝，韋作寫定於唐代。北朝尚武，唐朝崇儒。北朝的木蘭，智勇雙全；唐代的木蘭，知書達理。民歌的木蘭在「願借明駝千里足，送兒還故鄉」中求仁得仁，而唐代的木蘭在「父母始知生女與男同」時獲得肯定。由此足證作者創作深受社會風尚、文化傳統的影響，背後不免隱藏著時代的價值取向與審美觀念。

除了韋元甫的〈木蘭詩〉，吟詠木蘭事蹟或是演繹木蘭故事的作品，唐代有李元〈木蘭從軍〉、白居易〈戲題木蘭花〉、杜牧〈題木蘭廟〉，明代有徐渭〈雌木蘭替父從軍〉（《四聲猿》），清代有褚人獲〈木蘭從軍〉（《隋唐演義》）、張紹賢《北魏奇史閨孝烈傳》、亞盧〈中國第一女豪傑女軍人家花木蘭傳〉（《女子世界》）等。動畫部分有迪士尼《木蘭》（美國華特迪士尼電影公司1998年出品）、《木蘭2》（美國華特迪士尼電影公司2005年出品，僅發行DVD）。電影部分則有《木蘭從軍》（民新影片公司1927年出品，侯曜導演）、《花木蘭從軍》（天一影片公司1927年出品，李萍倩導演）、《木蘭從軍》（上海華成公司1939年出品，卜萬蒼導演）、《花木蘭》（北京電影製片場1956年出品，劉國權導演）、《花木蘭》（香港邵氏影片公司1964年出品，岳楓導演）、《花木蘭》（星光國際傳媒集團有限公司2009年出品，馬楚成導演）。音樂劇則有《木蘭少女》（臺大戲劇學系2009年首演）。本文限於學力，對於上述文本尚無法全面探討，日後當據此進行深究，以進一步廓清木蘭故事的異動軌跡，從而彰顯民歌〈木蘭詩〉如何在互文性中，展現其生生不息的文學生命力。

## 附錄

### 民歌〈木蘭詩〉

唧唧復唧唧，木蘭當戶織。不聞機杼聲，惟聞女嘆息。問女何所思？問女何所憶？「女亦無所思，女亦無所憶。昨夜見軍帖，可汗大點兵。軍書十二卷，卷卷有爺名。阿爺無大兒，木蘭無長兄，願為市鞍馬，從此替爺征。」東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。朝辭爺孃去，暮宿黃河邊；不聞爺孃喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺。旦辭黃河去，暮至黑山頭；不聞爺孃喚女聲，但聞燕山胡騎聲啾啾。萬里赴戎機，關山度若飛。朔氣傳金柝，寒光照鐵衣。將軍百戰死，壯士十年歸。歸來見天子，天子坐明堂。策勳十二轉，賞賜百千強。可汗問所欲，「木蘭不用尚書郎，願借明駝千里足，送兒還故鄉。」爺孃聞女來，出郭相扶將。阿姊聞妹來，當戶理紅妝。小弟聞姊來，磨刀霍霍向豬羊。開我東閣門，坐我西閣床。脫我戰時袍，著我舊時裳。當窗理雲鬢，對鏡貼花黃。出門看火伴，火伴皆驚惶：「同行十二年，不知木蘭是女郎。」雄兔腳撲朔，雌兔眼迷離。兩兔傍地走，安能辨我是雄雌？<sup>45</sup>

### 韋元甫〈木蘭詩〉

木蘭抱杼嗟，借問復為誰。欲聞所憾憾，感激強其顏。老父隸兵籍，氣力日衰耗。豈足萬里行，有子復尚少。胡沙沒馬足，朔風裂人膚。老父舊羸病，何以強自扶。木蘭代父去，秣馬備戎行。易卻紉綺裳，洗卻鉛粉妝。馳馬赴軍幕，慷慨攜干將。朝屯雪山下，暮宿青海傍。夜襲燕支虜。更攜于闐羌。將軍得勝歸，士卒還故鄉。父母見木蘭，喜極成悲傷。木蘭能承父母顏，卻〔卸〕巾韉理絲簧。昔為烈士雄，今復嬌子容。親戚持酒賀，父母始知生女與男同。門前舊軍都，十年共崎嶇，本結兄弟交，死戰誓不渝。今也見木蘭，言聲雖是顏貌殊。驚愕不敢前，歎重徒嘻吁。世有臣子心，能如木蘭節。忠孝兩不渝，千古之名焉可滅！<sup>46</sup>

<sup>45</sup> 此為最廣為人知的版本，乃以《樂府詩集》為主，再益以《文苑英華》與《古文苑》整理而成。

<sup>46</sup> 宋・郭茂倩，《樂府詩集》，頁374-375。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 《儀禮》，《十三經注疏》（第四冊），臺北：藝文印書館，1997。
- 北齊·魏收，《魏書》，臺北：鼎文書局，1990。
- 北齊·顏之推，《顏氏家訓》，臺北：國立編譯館，2002。
- 後晉·劉昫等撰，《舊唐書》，四庫備要本，中華書局據武英殿本校刊。
- 宋·郭茂倩，《樂府詩集》，臺北：里仁書局，1981。
- 宋·朱熹，《四書集註》，臺北：學海出版社，1989。

### 二、近人論著

- （英）大衛·洛吉（David Lodge）著，李維拉譯 2006 《小說的五十堂課》，臺北：木馬文化事業。
- 中華章法學會 2011 《章法論叢》第五輯，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司。
- 申順典 2005 〈文本符號與意義的追尋—對互文性理論的再解讀〉，《青海師範大學學報（哲學社會科學版）》6（總113期）：97-100。
- （法）西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）著，歐陽子等重譯 1973《第二性》，臺北：晨鐘出版社。
- 余君偉 2001 〈從樂府詩到迪士尼動畫—木蘭故事中的敘事、情慾和國族想像〉，《中外文學》29.8：38-69。
- 李玉平 2006 〈互文性新論〉，《南開學報（哲學社會科學版）》3：111-115。
- 車寶仁 2000 〈木蘭詩所寫真實事跡初考〉，《西安教育學院學報》2（總43期）：29-33。
- 尚學鋒等著 2000 《中國古典文學接受史》，濟南：山東教育出版社。
- 周云倩、李冀宏 2007 〈互文理論觀照下結構隱喻在文本中的運用〉，《鄭州航空工業管理學院學報（社會科學版）》26.6：74-76。
- 周琳玉 2006 〈他者化與政治鏡像—對迪士尼動畫片《木蘭》文化身份的省思〉，《中國比較文學》2：117-127。
- 邱師燮友 2006 《中國歷代敘事詩》，臺北：三民書局。
- 范文瀾 1978 《中國通史簡編》，北京：人民出版社。
- 胡適 1980 《白話文學史》，臺北：莊嚴出版社。

- 唐松波、黃建霖主編 1989 《漢語修辭格大辭典》，北京：中國國際廣播出版社。
- 夏臘初 2005 〈西方文論的互文與漢語修辭的互文〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》18.5（總79期）：107-109。
- 馬宗霍 1976 《中國經學史》，臺北：臺灣商務印書館。
- 張慧云 2006 〈文學作品中女扮男裝人物形象管窺〉，《昭通師範高等專科學校學報》28.6：22-25。
- 陳友冰 2000 《中國古典詩文（比較篇）》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司。
- 陳瑗婷 2003 〈花木蘭故事、形象演化析論—以〈木蘭詩〉為中心考察〉，《弘光學報》41：129-147。
- 陶磊 2006 〈試論明清戲劇小說中木蘭題材的演變〉，《湖南大眾傳媒職業技術學院學報》6.6：96-98。
- 焦亞東 2006 〈當代西方互文性理論的基本內涵及批評學意義〉，《重慶社會科學》10（總142期）：70-73。
- 程地宇 2006 〈一自高唐賦成後，楚天雲雨盡堪疑—關於巫山神女文學現象的互文性探討〉，《重慶社會科學》11（總143期）：52-58。
- 黃師麗貞 1999 《實用修辭學》，臺北：國家出版社。
- 葛曉音 1995 《漢唐文學的嬗變》，北京：北京大學出版社，2刷。
- 蒲安迪 1996 《中國敘事學》，北京：北京大學出版社。
- 熊賢關 1999 〈花木蘭與黃崇嘏—徐渭的非女權主義的女英雄〉，《中國婦女與文學論文集》第一集，臺北：稻鄉出版社，頁79-114。
- 潘師重規 1963 《樂府詩粹箋》，香港：人生出版社。
- （法）熱奈特（Gérard Genette）等著，史忠義譯 2009 《熱奈特論文選，批評譯文選》，開封：河南大學出版社。
- 歐陽東峰 2006 〈作品的記憶，學識的遊戲—互文性理論略論〉，《湖南科技學院學報》27.12：100-102。
- 聶心蓉、謝真元 2002 〈闡釋學視野的花木蘭與女性解放的維度〉，《重慶大學學報（社會科學版）》8.2：56-62。
- 蕭滌非 1981 《漢魏六朝樂府文學史》，臺北：長安出版社。
- 蘇珊 2008 〈互文性在文學中的意義網絡及價值〉，《中州學刊》3（總165期）：221-223。
- 饒自斌 2008 〈試析文學理論中的互文與互文性〉，《濮陽職業技術學院學報》21.1：70-72。

- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kristeva, Julia. 1982. "Word, Dialogue and Novel." In *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. trans. Tom Gora and Alice Jardine. Oxford: Blackwell.





《北市大語文學報》第七期；61-82頁

臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2011年12月

## 相思、悟世與閒適 ——論關漢卿散曲之春意象

顏智英\*

### 【 摘 要 】

目前學界關於春意象的研究多以傳統詩詞為主，本文則繼承此一研究譜系，由元代前期散曲大家關漢卿入手，以其57首小令與13套套曲為觀察文本，檢選出與春相關之作約12首小令與3套套曲加以析論，從歷史的縱剖面分析其相思、悟世、閒適等意象內涵與表現對傳統的繼承與新變所在；從時代的橫剖面結合其個人的性格與遭遇，深掘其春意象所透顯出作者內在從多情浪漫、反抗現實而至超然物外的深層心理，由此見出其春意象深刻而豐富的內涵。

**關鍵詞：**關漢卿、元代散曲、春意象

---

\* 國立臺灣海洋大學通識教育中心副教授

# **Lovesickness, Worldly Comprehension and Leisure: the “Spring” Image of Guan Han-Ching’s Songs**

**Yan, Jy-Ing\***

## **Abstract**

Current researchers mainly focused on the traditional poems and Tzu’s for “spring image”. This article is interested in the songs of Yuan Dynasty written by Guan Han-Ching for the purpose of continuing the research in “spring image”. We choose Guan’s 57 Xiaoling and 13 Tauqu as the source, and then select 12 Xiaoling and 3 Tauqu relating to “spring image” to be the main target of this article. We analyze the inheritance and transformation of the tradition owing to the themes such as lovesickness, worldly comprehension and leisure in the selected songs through the longitude section of history. Besides, we also discovered the author’s romance, reality opposition, and being free from the world in his spirit through the cross section of the era and his personality and misfortune. Then, we can find out the profound and plentiful content of the “spring image”

**Keywords: Guan Han-Ching, songs of Yuan Dynasty, spring image**

---

\* Associate Professor, General Education Center, National Taiwan Ocean University

## 一、前言

四季的流轉變換，循環不已，各有其不同的物色及姿態，作家們在面對各種隱現變化的景色時，內心自然會激起情感的波動，從而在文學作品中抒寫出各種感受或體驗。陸機曰：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛」<sup>1</sup>，劉勰亦云：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉」<sup>2</sup>，都強調了四時運轉及物色變化對作者情感的激盪及心靈的創造有極密切的關連。然而，四季的物色各異，對敏感的文學家所引起的情思自然不同，董仲舒說：「喜氣為暖而當春，怒氣為清而當秋，樂氣為太陽而當夏，哀氣為太陰而當冬」<sup>3</sup>，認為春夏的暖陽令人喜樂，而秋冬的陰寒令人不悅。其中春季，是一年之首，「喜柔條於芳春」<sup>4</sup>，「獻歲發春，悅豫之情暢」<sup>5</sup>，草木萌發，生機蓬勃，是使人愉悅暢快的。由此可知，喜悅愉快，應是「詠春」文學的原型表現。

但是，由於中國大陸型的氣候影響，形成了春秋短而夏冬長的自然條件，春與秋便含有過渡到夏與冬的過渡期的、流動的性質，特別容易給人時間推移變化的強烈感受（時間意識）；<sup>6</sup>再加上春天有草木萌芽、花開花落等明顯的物色變化，以及乍暖乍寒、忽雨忽晴的多變天候，感動人心的力量也就相對地增加（空間因素）；另一方面，美好而溫暖的春日象徵著熱情的青春，牽引出人們對愛情的憧憬以及對美好生活的渴望，<sup>7</sup>激發了人們歸屬與愛的需要，但這些需求卻逐漸受到中國禮教社會的制約，就造成了春的感傷孤寂，它長期地影響著文人們的創作心態，這種心態一代代傳承下來，就成了一種民族的集體意識，且這類作品深受到古代知識分子的喜愛，引起他們的共鳴，其欣賞者往往又是積極的複製者，這一傳統「使抒情文學有一條內在的神經網絡，豐富了歷代文人感應信息的心理層次，密切了主體與自然的關係」<sup>8</sup>（文化積澱）。上述的時間意識、空間因素與文化積澱，再與作家的個人境遇交互影響之後，就使得「傷春」意識成為中國文學抒情的基調，並且蘊涵了極其豐富的主題內容，如：生命有限之哀、紅顏易老與懷才不遇之悲、相思懷鄉與羈旅行役之怨、憂國憂民之痛、歷史興亡之感

<sup>1</sup> 晉·陸機，〈文賦〉，《陸士衡集》，卷1，陸費逵總勘，《四部備要》（臺北：臺灣中華書局，1965），頁1。

<sup>2</sup> 南朝梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1988），卷10〈物色〉，頁693。

<sup>3</sup> 漢·董仲舒，《春秋繁露》，卷11〈陽遵陰卑〉，同註1，頁4。

<sup>4</sup> 晉·陸機，〈文賦〉，頁1。

<sup>5</sup> 南朝梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》，卷10〈物色〉，頁693。

<sup>6</sup> （日）松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯，《中國詩歌原理》（臺北：洪葉文化公司，1993），頁12-14。

<sup>7</sup> 陳清俊，〈盛唐「傷春」與「悲秋」詩的主題探討〉，《國文學報》23(1994):147。

<sup>8</sup> 王立，〈春恨文學表現的本質原因及其與悲秋差異——中國古代春恨主題再論〉，《聊城師範學院學報》3(2001):92-98。

等等。<sup>9</sup>在這種情況之下，「傷春」的作品自然就遠多於「喜春」之作了。

有關這些春季與抒情文學關係的研究，前賢學者們多傾心於傳統詩、詞領域的探討，對於同為抒情系統的元代散曲則較少涉及，本文選擇散曲初期的代表作家關漢卿（約生於1210-1216間，卒於1295-1300間）<sup>10</sup>為研究對象，作為銜接這一與春相關研究譜系的起始點，主要是因他散曲中的春意象，在傳統的主題之中又有新的開拓，無論是春日物象的描寫或思想情意的內涵，較之同期的其他曲家有更豐富深刻的展現，不僅能呈顯出他的內在心境，也能反映出所處的時代面貌，甚具研究價值。以下將以其57首小令與13套套曲為觀察文本，<sup>11</sup>檢選出與春相關之作約12首小令與3套套曲加以析論，並結合時代背景以及關氏的個性、遭遇來探討其所呈現的相思、悟世與閒適等三種主要內涵，藉此透視關氏「沈抑下僚」<sup>12</sup>時的心境；同時，從歷史的角度來觀察其意象內涵與表現對傳統譜系的繼承與開拓。

## 二、相思意象：春之美與春之殘的聯想

從初春到仲春，草樹開花、禽鳥啼囀，帶給人們生機和喜悅之感。但春天所特有的易變氣候，使易感的文人面對美景反生愁思，在春愁春困中感傷自身本質沒有在人與人或人與社會的關係中得到應有的肯定，這是一種對比（反面）的審美聯想作用；至於面對暮春的殘景時，則會在花褪紅殘、春將歸去的惆悵、恐懼之中，聯想起自身人事不順、生命無常的感嘆，這是一種相似的審美聯想作用，也是自我與客觀對象間「異質同構」<sup>13</sup>的印證。關漢卿散曲中的傷春意識，主要表現在相思與悟世兩種意象上，本節先敘述「相思」之意象。

<sup>9</sup> 郭曉婷，〈20世紀80年代以來傷春悲秋詩歌研究綜述〉，《株洲師範高等專科學校學報》11.1(2006):122。

<sup>10</sup> 王忠林，〈關漢卿散曲析評〉，《元代散曲論叢》（臺北：文津出版社，1997），頁157-161。

<sup>11</sup> 據隋樹森編，《全元散曲》（北京：中華書局，1989）所輯。

<sup>12</sup> 明·胡侍，《真珠船》，卷4「元曲」條，見李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》（上海：上海古籍出版社，1988），頁11。

<sup>13</sup> 「異質同構」是由格式塔心理學派所提出的，即指「兩個不同的空間領域具有相似的結構特性。」見（德）魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，郭小平、翟燦譯，《藝術心理學新論》（臺北：臺灣商務印書館，1998），頁354。也就是說，外在世界的力（物理）與內在世界的力（心理）在形式結構上的「異質同構」；它們在大腦中所激起的電脈衝相同，所以才主客協調，物我同一，外在對象與內在情感合拍一致，從而在相映對的對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、和諧……中，產生美感愉快。參李澤厚，《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風出版社，1987），頁503-504。因此，就「傷春」心理的發生言，屬於物理世界的暮春落花，與屬於心理世界的惆悵悲傷，雖然質料及品位皆不同，但兩者間的表現性及其力的結構卻存在著同型契合的關係，這便是客觀世界與心靈間「異質同構」的對應。

傷春意識，表現在愛人遠離、擔心青春逝去的女子相思意象尤其動人，六朝〈子夜四時歌·春歌〉即可見春女閨怨之作：「朱光照綠苑，丹華粲羅星。那能閨中繡，獨無懷春情」<sup>14</sup>；盛唐詩人亦延續此內涵，王昌齡〈西宮春怨〉：「西宮夜靜百花香，欲捲珠簾春恨長。斜抱雲和深見月，朦朧樹色隱昭陽」<sup>15</sup>，借春日宮中百花吐芳，結合夜晚朦朧優美的景色，寫宮中女子的失寵哀怨，但是，沈德潛《說詩晬語》指出：「王龍標絕句，深情幽怨，意旨微茫」<sup>16</sup>，是另有隱喻自己不得意的幽旨在的，其情感內涵較諸〈子夜四時歌〉更加深刻。這種「男子而作閨音」<sup>17</sup>的方式，到五代兩宋儼然成為一種時尚，如馮延巳〈采桑子〉：

華前失卻遊春侶，獨自尋芳，滿目悲涼，縱有笙歌亦斷腸。

林間戲蝶 簾間燕，各自雙雙。忍更思量。綠樹青苔半夕陽。<sup>18</sup>

以春日花前尋芳無侶、獨聽笙歌又斷腸，寫出寂寞的痛苦；還以蝶燕雙雙反襯孤獨的淒涼。通篇心境，表面是寫思婦，細繹卻又似寄寓著政治上的失意；<sup>19</sup>又如辛棄疾〈祝英臺近·晚春〉：

寶釵分，桃葉渡，煙柳暗南浦。怕上層樓，十日九風雨。斷腸片片飛紅，都無人管，更誰勸、啼鶯聲住。 鬢邊覩。試把花卜心期，才簪又重數。羅帳燈昏，哽咽夢中語：是他春帶愁來，春歸何處。却不解、帶將愁去。<sup>20</sup>

上片由春天纏綿的離別場景寫到女子不敢登樓觀看暮春殘景的愁緒，下片則以女子卜愛人歸期的痴情動作與對春的怨語寫其懷人的淒苦。詞中不僅表現女子相思，恐也寄寓了稼軒內心難以言喻的不遇之感。<sup>21</sup>

由以上傷春文學可知，「傷春」的情緒似乎是屬於女性所特有的情懷，即《淮南子·繆稱訓》所說的「春女思，秋士悲」<sup>22</sup>，因此這類作品多以女性口吻寫出，即使是男性

<sup>14</sup> 宋·郭茂倩編，《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1980），卷44，頁644。

<sup>15</sup> 清·聖祖御定，《全唐詩》（臺北：文史哲出版社，1987），卷143，頁1445。

<sup>16</sup> 清·沈德潛，《說詩晬語》，見蘇文權，《說詩晬語詮評》（臺北：文史哲出版社，1985），頁311。

<sup>17</sup> 清·田同之，《西園詞說》，見唐圭璋主編，《詞話叢編》（臺北：廣文書局，1980），頁1479-1480。

<sup>18</sup> 張夢機、張子良，《唐宋詞選注》（臺北：華正書局，1983），頁34。

<sup>19</sup> 馬積高、黃鈞主編，《中國古代文學史》（臺北：萬卷樓圖書公司，1998），冊2，頁349。

<sup>20</sup> 鄧廣銘箋注，《稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局，1989），頁15。

<sup>21</sup> 清·黃蓼園《蓼園詞評》云：「此必有所托，而借閨怨以抒其志乎。……次闕言問卜，欲求會而間阻實多，而憂愁之念將不能自己矣。意致淒婉，其志可憫。」見楊海明，《唐宋詞史》（高雄：麗文文化公司，1996），頁556。

<sup>22</sup> 漢·劉安，《淮南子》（臺北：世界書局，1983《新編諸子集成》），冊7，頁160。

作家也不例外；往往還結合初春仲春的「花開」、「蝶戲燕飛」等自然景象作對比聯想，或暮春的「落花」、「柳絮飛」、「鳥啼」等自然景象作相似聯想，以及挑錦字、盼雕鞍、翠眉顰、愁多夢、濕羅衣、凭闌、追悔、憔悴、消瘦等人事動作或特徵，來表現詞人（男、女性作者）感情世界中「柔性」的一面。浪漫多情的關漢卿，不僅「生而倜儻，博學能文，滑稽多智，蘊藉風流」<sup>23</sup>，而且是「躬踐排場，面傅粉墨，以為我家生活，偶倡優而不辭」<sup>24</sup>，過著深入勾欄行院、與倡優為伍的生活，其生活離不開多種類型的婦女，對女性的情思刻劃便格外地多樣而細膩，因此，他與春日描寫相關的散曲中，不僅有不少這種以女性口吻寫出的「柔性」之作（在其五十七首小令、十三套套數中，這類作品計有六首小令、兩套套數），而且能靈活運用傳統詩詞中常見的春日景象作對比或相似的聯想，以新興的散曲體製及當代的語言來書寫因「傷春」而引起的相思情懷，茲分述於下：

### （一）春之美的對比聯想

謝家村。賞芳春。疑怪他桃花冷笑人。著誰傳芳信。強題詩也斷魂。花陰下等待無人問。則聽得黃犬吠柴門。（〔雙調・大德歌〕之四）<sup>25</sup>  
伴夜月銀箏鳳閑。暖東風綉被常慳。信沉了魚。書絕了雁。盼雕鞍萬水千山。本利對相思若不還。則告與那能索債愁眉淚眼。（〔雙調・沉醉東風〕，163）

「芳春」、「桃花」、「暖東風」都是表現春日美好的自然物象，也是能引起主人翁追求愛情的春日景象。然而，因為愛人不在身邊，眼前的美景遂成為引發其對比聯想的觸媒，聯想起自身與愛人無法相聚的事實，春之美與愛人之缺席，形成一種對比性的反差，而這樣的自然與人事的矛盾關係，就使得主角的相思之情得到更大的注意。值得一提的是，關氏雖然仍以傳統詩詞常見的信沉書絕、盼雕鞍、斷魂、等待、愁眉淚眼等人事描寫為主，來表現女子相思之苦，但是，他在物象、事象的選擇與表現上卻有其匠心獨運之處：前一首化用孟棨《本事詩》，以「只見桃花」來暗示「不見愛人」，含蓄地道出主人翁無從尋覓情人的相思感喟，而「他」、「下」、「則聽得」等襯字的運用，則使得此曲在凝鍊中仍流露出一股異於詩詞的通俗化、口語化的親切之味；後一

<sup>23</sup> 元・熊自得，《析津志》，收於李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》，頁8。

<sup>24</sup> 明・臧懋循，《元曲選・序》，收於李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》，頁13。

<sup>25</sup> 隋樹森編，《全元散曲》，頁167。以下元人散曲作品皆引自此書，將直接標明頁碼，不另作注。又襯字部分，參酌李玉，《北詞廣正譜》（臺北：臺灣學生書局，1987）及周祥鈺等，《九宮大成南北詞宮譜》（臺北：臺灣學生書局，1987）。

曲更運用元人日常生活中常見的「本利債務」來譬喻相思，意象十分尖新獨特，「則告與那」等襯字，除了使句式不再拘謹、可以自由開展之外，還以幽默詼諧的方式、平易近人的語言生動地刻劃了女子相思的心理，展現出曲體特有的自然風格。

## （二）春之殘的相似聯想

關氏散曲的傷春之作中，較多的是以暮春殘景所引起的愛人未歸之怨的相似聯想，表現出客觀對象與自我心理間「異質同構」的同型對應：

別離易。相見難。何處鎖雕鞍。春將去。人未還。這其間。殃及殺愁眉泪眼。（〔商調·梧葉兒〕〈別情〉，162）

自送別。心難捨。一點相思幾時絕。凭闌袖拂楊花雪。溪又斜。山又遮。人去也。（〔南呂·四塊玉〕〈別情〉，156）

怕見春歸。枝上柳綿飛。靜掩香閨。簾外曉鶯啼。恨天涯錦字稀。夢才郎翠被知。寬盡衣。一搦腰肢細。癡。暗暗的添憔悴。（〔雙調·碧玉簫〕之二，164）  
子規啼。不如歸。道是春歸人未歸。幾日添憔悴。虛飄飄柳絮飛。一春魚雁無消息。則見雙燕鬬銜泥。（〔雙調·大德歌〕〈春〉，166）

「落花」、「柳綿飛」、「曉鶯啼」、「子規啼」（唱著「不如歸」）皆為表現「春歸」的自然物象，所呈現客觀世界的力的「圖式」<sup>26</sup>是向下的、沉重的、繁密的，與主角「盼雕鞍」、「愁眉泪眼」、「凭闌盼歸」、「恨錦字稀」、「夢才郎」、「腰細憔悴」等表現沉重感、悲傷感的人物內心力的「圖式」，存在著同型契合的關係；女子面對落花飛絮、鳥啼春歸的暮春殘景，在春將歸去的惆悵恐懼中，聯想起自身青春亦將逝去，從而引發愛人至今未歸的無奈之情。

儘管關氏這類作品所選用的物象與事象，大抵不出傳統惜春、相思主題中所習見者，但其獨特處是，能以高密度的物象或事象群使思婦的形象更加鮮明，並結合當代口語以營造更親切、自然、生動的美感效果。如〔南呂·四塊玉〕〈別情〉全曲僅七句，就以「楊花雪」、「溪又斜」、「山又遮」等連續三個（此三句幾乎佔全曲七句的一半）遮蔽女子視線的自然物象群，曲折地刻劃出少婦送別情人後、目光仍久久不捨移開情人背影的痴情；又如〔雙調·碧玉簫〕無題之二，全曲十句之中描寫思婦形象的事象

<sup>26</sup> 童慶炳：「投射機制作為現代心理學的一個重要觀念，是指主體將自己的平日的記憶、知識、期待所形成的心理定向，化為一種主觀圖式，外射到特定的客體上，使客體符合主觀圖式的心理機能。」見氏著，《中國古代心理詩學與美學》（臺北：萬卷樓圖書公司，1994），頁109。



群就高達七句，依次為「靜掩香閨」、「恨天涯錦字稀」、「夢才郎翠被知」、「寬盡衣」、「一搦腰肢細」、「癡」、「暗暗的添憔悴」，而這些事象群涵蓋了思婦的掩閨門、盼書信、愁多夢等守望行動，以及其消瘦、癡情、憔悴等消損形象，完整而鮮明地展現出女子為相思所苦的各種面相。再如〔商調・梧葉兒〕〈別情〉中，「這其間，殃及殺愁眉淚眼」二句，可見出關氏運用當代口語，導引出思婦苦熬一春後「愁眉淚眼」形象的生動與新意，周德清《中原音韻・作詞十法・定格》評此曲也說：「如此方是樂府，音如破竹，語盡意盡，冠絕諸詞。妙在『這其間』三字，承上接下，了無瑕疵。『殃及殺』三字，俊哉語也」<sup>27</sup>，對其運用當代口語「這其間」、「殃及殺」所造成的音節鏗鏘與結構流暢等藝術表現，推崇備至。〔雙調・大德歌〕中「則見」兩個襯字的使用，亦凸顯了曲的通俗本色。

其實，關氏散曲中，書寫春日的相思之情，最具特色的還是他的套數作品。套數是聯合同宮調或管色相同之曲而成，其體製較多數為隻曲的小令更易於表現思婦春日細膩而多樣的心緒，也因而關氏能突破傳統、在守望與憔悴的思婦形象外，還具體呈現了更曲折複雜的思婦心理，如套數〔中呂・古調石榴花〕〈怨別〉：

〔古調石榴花〕顛狂柳絮撲簾飛。綠暗紅稀。垂楊影裏杜鵑啼。一弄兒斷送了春歸。牡丹亭畔人寂靜。惱芳心似醉如癡。懨懨為他成病也。鬆金釧褪羅衣。

〔酥棗兒〕一自相逢。將人來縈繫。樽前席上。眼約心期。比及道是配合了。受了些閑是閑非。咱各辦著箇堅心。要撥箇終緣之計。

〔催鮑老〕當初指望成家計。誰想瓊簪碎。當初指望無拋棄。誰想銀瓶墜。煩惱惱。哀哀怨怨。哭哭啼啼。回黃倒皂。長吁短嘆。自跌自堆。

〔鮑老三台滾〕俺也自知。鸞臺懶傍塵土迷。俺也自知。金釵環髻雲鬢堆。俺也自知。絕鱗翼。斷信息。幾時回。乍別來肌如削。早是我多病多愁。正值著困人的天氣。

〔牆頭花〕守香閨。鎮日情如醉。悶懊惱離愁空教我訴與誰。愁聞的是紫燕關關。倦聽的黃鶯嚶嚶。

〔賣花聲煞〕愁山悶海不許當敵。好著我無箇擘劃奈心兒。多陪下些恹惶淚。呼使婢將綉簾低窰。把重門深閉。怕鶯花笑人憔悴。(174-175)

<sup>27</sup> 李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》，頁358。

全套藉著對暮春景致的細膩描繪，將閨中思婦對愛人的種種心理，刻劃得深入細緻，哀怨動人：〔古調石榴花〕寫其「似醉如癡」、「懨懨成病」的相思心理，〔酥囊兒〕回憶兩人初識時的「眼約心期」、彼此互許的「終緣之計」；〔催鮑老〕、〔鮑老三台滾〕則情緒反轉直下，道出愛人的一去無音信，使得自己在「困人的天氣」中「哀哀怨怨」、「多病多愁」；最後，〔牆頭花〕、〔賣花聲煞〕寫她對於成婚無望的「懊惱」、「愁悶」、不知所措。思婦的感情呈現出「癡醉→甜蜜→哀怨→懊惱→愁悶」等複雜多變的發展過程，在第一人稱的自述中更讓人感受其為相思所苦的無奈，這種對思婦心理的詳細描寫在前人作品中是極其少見的。另一套數則更擴大思婦心理的表現類型，從怨、疑的角度來刻劃：

〔桂枝香〕因他別後。懨懨消瘦。粉褪了雨後桃花。帶寬了風前楊柳。這相思怎休。這相思怎休。害得我天長地久。難禁難受。泪痕流。滴破芙蓉面。却似珍珠斷線頭。

〔不是路〕萬種風流。今日番成一段愁。泪盈眸。雲山滿目恨悠悠。謾追求。情如柳絮風前鬪。性似桃花逐水流。沉吟久。因他數盡殘更漏。恁般倜傥。恁般倜傥。

〔木丫叉〕霧鎖秦樓。霧鎖秦樓。雲迷楚岫。御溝紅葉空流。偷香韓壽。錦帳中枉自綢繆。蹙破兩眉頭。小蠻腰瘦如楊柳。淺淡櫻桃樊素口。空教人目斷去時舟。又不知風流浪子。何處溫柔。

〔么篇〕月下砧聲幽。月下砧聲幽。風前笛奏。斷腸聲無了無休。搗碎我心頭。又加上一場症候。頓使我愁人不寐。襄王夢雨散雲收。

〔餘文〕薄情忘却神前呪。一度思量一度愁。把往日恩情付水流。（套數〔仙呂·桂枝香〕，189-190）<sup>28</sup>

關氏以「雨後桃花」、「風前楊柳」等春日物象來襯托女子在漫長的等待中，因相思而日漸消瘦的形象，這都是傳統詩詞常見的物象選擇；比較特別的是，他突破了前代作家對思婦一味消極守望的描寫窠臼，而從「怨」、「疑」的嶄新角度，寫出女子在無數更殘漏盡的夜裏，內在的曲折心思：怨他「薄情忘却神前呪」，疑他「又不知風流浪子，何處溫柔」？想到愛人恐已將兩人「恩情」盡付水流，便憂愁得難以成眠。相較於南朝吳歌中

<sup>28</sup> 此套曲於《全元散曲》注云：「《詞林白雪》屬閨情類，注關漢卿作，然此為南曲，殊可疑。」但仍收錄此套；徐征等主編之《全元曲》（石家莊：河北教育出版社，1998，頁727）、王學奇等校注之《關漢卿全集校注》（頁813）、汪志勇〈關漢卿散曲研究〉（頁377）亦皆將此套歸關氏之作。

「感歡初殷勤，歎子後遼落。打金側瑇瑁，外豔裏懷薄」(〈子夜歌〉)、「我與歡相憐，約誓底言者。常歎負情人，郎今果成詐」(〈懊儂歌〉)<sup>29</sup>等僅止於埋怨情人負心的句子，關氏能進一步寫出思婦懷疑愛人久久未歸是因其琵琶別抱的緣故，在思婦心理描寫上是極具創新意義的。此外，還有一套套數，也是對傳統思婦心理表現的開拓：

〔侍香金童〕春閨院宇。柳絮飄香雪。簾幕輕寒雨乍歇。東風落花迷粉蝶。芍藥初開。海棠才謝。

〔么〕柔腸脈脈。新愁千萬疊。偶記年前人乍別。秦臺玉簫聲斷絕。雁底關河。馬頭明月。

〔降黃龍袞〕鱗鴻無箇。錦箋慵寫。腕鬆金。肌削玉。羅衣寬徹。泪痕淹破。胭脂雙頰。寶鑑愁臨。翠鈿羞貼。

〔么〕等閑辜負。好天良夜。玉爐中。銀臺上。香消燭滅。鳳幃冷落。鴛衾虛設。玉筍頻搓。綉鞋重擲。

〔出隊子〕聽子規啼血。又西樓角韻咽。半簾花影自橫斜。畫簷間丁當風弄鐵。紗窗外琅玕敲瘦節。

〔么〕銅壺玉漏催淒切。正更闌人靜也。金閨瀟灑轉傷嗟。蓮步輕移呼侍妾。把香桌兒安排打快些。

〔神仗兒煞〕深沉院舍。蟾光皎潔。整頓了霓裳。把名香謹爇。伽伽拜罷。頻頻禱祝。不求富貴豪奢。只願得夫妻每早早圓備者。(套數〔黃鍾·侍香金童〕無題，168-169)

同樣是暮春時節柳絮紛飛、風吹花落、子規啼血的惱人景象，同樣是回憶別時、期盼來信、慵懶消瘦的思婦形象；但末尾二曲〔出隊子〕次曲、〔神仗兒煞〕中，女子卻將相思之情化為具體的祝禱行動，表現出不求富貴、只求夫妻團圓的積極盼望，可謂大步超越了傳統詩詞中對思婦心理格套化（寂寞、孤獨、哀怨）的書寫。

關氏這些因春日景象所引發的相思意象的內涵與表現，不僅在繼承古典詩詞中自有其開拓，同時也較同時期的曲家有更豐富的展現，例如：與關氏同為元初散曲大家的馬致遠，其生年僅晚關漢卿三、四十年，然其散曲中傷春之作則多嘆世（如：小令〔雙調·撥不斷〕「路傍碑」、〔南呂·四塊玉〕〈馬嵬坡〉、〔南呂·四塊玉〕「兩鬢皤」、「白玉堆」、〔越調·小桃紅〕〈四公子宅賦之春〉、套數〔雙調·新水令〕〈題西湖〉等），

<sup>29</sup> 分別見汪中，《樂府詩選注》（臺北：學海出版社，1979），頁80、94。

以及隱退（如〔南呂·金字經〕「絮飛飄白雪」等）的主題，而表現相思的作品僅〔雙調·壽陽曲〕之「思今日」、「香羅帶」、「薔薇露」等三首小令，以及〔雙調·集賢賓〕〈思情〉套數而已，且內容多為「只不見去年人面」、「問東君故人安在」、「恨薄情」等直抒相思之情，並無太多的表現技巧。與關漢卿相較之下，馬致遠的傷春意識，比較明顯地、集中地抒發憤世疾俗的牢騷與懷才不遇的痛苦，在相思意象的內涵與表現則不及關漢卿來得豐富深刻。

### 三、悟世意象：春之歸的哲思

面對濃郁的春色，不僅女子會興起傷春意識而引出相思之情，男性文人有時由於心境和情緒的變化，或因社會生活經驗的介入，也會引起傷感的審美情感體驗。傷春，主要是對美好事物的珍惜，以及對其即將逝去的感嘆，在傳統詩詞中形成了多樣的主題：〈古詩十九首〉的「迴車駕言邁，悠悠涉長道。四顧何茫茫，東風搖百草。所遇無故物，焉得不速老」<sup>30</sup>，由自然景物的更新來觸發人生短促易逝之感；杜審言的「獨有宦游人，偏驚物候新」（〈和晉陵陸丞早春遊望〉）<sup>31</sup>則將春日之游與宦游之悲聯繫起來；杜甫的「力疾坐清曉，來時悲早春。轉添愁伴客，更覺老隨人。紅入桃花嫩，青歸柳葉新。望鄉應未已，四海尚風塵」（〈奉酬李都督表丈早春作〉）<sup>32</sup>，更在嘆老、思鄉之中，還揉合了沈重的家國之悲；辛棄疾的「更能消、幾番風雨，匆匆春又歸去。惜春長怕花開早，何況落紅無數」（〈摸魚兒〉）<sup>33</sup>，則在惜春、戀春之中，又因自己的遭遇而寓有年華老大卻壯志未酬的悲痛。<sup>34</sup>

關漢卿面對春色的歸去，內心雖也因時間的逝去而感嘆，卻不致於如前人般感到消沉悲傷，反而在歷盡人間的艱難困苦後，能夠對世事有一番新的諦悟，表現了靜觀宇宙的哲理性思考，雖僅有套數〔雙調·喬牌兒〕一組作品，卻足以觀出他在「傷春」主題上繼承前人與新創之處：

<sup>30</sup> 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983），上冊，頁331。

<sup>31</sup> 清·聖祖御定，《全唐詩》，卷62，頁734。

<sup>32</sup> 同前註，卷226，頁2438。

<sup>33</sup> 鄧廣銘箋注，《稼軒詞編年箋注》，頁55。

<sup>34</sup> 此首〈摸魚兒〉的作意，詳見梁啟超，〈辛稼軒先生年譜〉，同前註，附錄，頁566-567。

〔喬牌兒〕世情推物理。人生貴適意。想人間造物搬興廢。吉藏凶凶暗吉。

〔夜行船〕富貴那能長富貴。日盈昃月滿虧蝕。地下東南。天高西北。天地尚無完體。

〔慶宣和〕算到天明走到黑。赤緊的是衣食。鳧短鶴長不能齊。且休題。誰是非。

〔錦上花〕展放愁眉。休爭閒氣。今日容顏。老如昨日。古往今來。恁須盡知。賢的愚的。貧的和富的。

〔么〕到頭這一身。難逃那一日。受用了一朝。一朝便宜。百歲光陰。七十者稀。急急流年。滔滔逝水。

〔清江引〕落花滿院春又歸。晚景成何濟。車塵馬足中。蟻穴蜂衙內。尋取個穩便處閒坐地。

〔碧玉簫〕烏兔相催。日月走東西。人生別離。白髮故人稀。不停閒歲月疾。光陰似駒過隙。君莫癡。休爭名利。幸有幾杯。且不如花前醉。

〔歇拍煞〕恁則待閒熬煎閒縈繫。閒追歡閒落魄閒遊戲。金鷄觸禍機。得時間早棄迷途。繁華重念簫韶歇。急流勇退尋歸計。采蕨洗是非。夷齊等巢由輩。這兩箇誰人似得。松菊晉陶潛。江湖越范蠡。(188-189)

此套曲在傳統傷春文學所表現的生命有限之嘆的基礎上加以開拓，除了時間向度外，還加上對空間向度的觀察，表現出對世事的領悟。其材料的選用，在以傳統「落花」的春日物象導引出作者的傷春意緒外，更結合其他豐富多樣的物象與事象來表現「人生貴適意」的主旨，以及其所領悟的人生實踐哲學的具體內涵。在物象方面，以多樣的空間與時間意象引出作者對「世俗人情」的領悟。其空間意象涵蓋了天地與萬物，展現出從大處著眼的特色：「人間造物搬興廢，吉藏凶凶暗吉」，以對萬物消長變化（皆不免盛極而衰、衰極轉盛）的觀察，悟及「物極必反」的人事之理，吉與凶是相反相成的，與《老子》五十八章「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏」<sup>35</sup>，以及《易傳·序卦》「剝窮上反下」、「困乎上者必反下」<sup>36</sup>等「物極必反」的辯證觀點一致；「日盈昃月滿虧蝕，地下東南，天高西北」，以對無完體的天地觀察，悟及「富貴不能長久」之理。《莊子·秋水》中亦言「察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂，知分之無常也」<sup>37</sup>，連天

<sup>35</sup> 周·李耳著，魏·王弼注，陸費逵總勘，《老子》（臺北：臺灣中華書局，1992），下篇，頁14。

<sup>36</sup> 以上二條資料分別見於魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達疏，清·阮元校勘，陸費逵總勘，《周易正義》（臺北：臺灣中華書局，1965），卷9，頁7、8。

<sup>37</sup> 清·王先謙，《莊子集解》（臺北：世界書局，1983《新編諸子集成》），冊4，頁100。

上的日、月都免不了有盈昃、滿虧的變化，地面也無法免於高低不平的變化，更何況是人間的富貴得失，無法企求其長久不變；「覺短鶴長不能齊，且休題，誰是非」，則是對動物覺鶴外形的觀察，悟及不強求、「無是非」之人生態度。此亦莊子思想：「長者不為有餘，短者不為不足。是故覺脛雖短，續之則憂；鶴脛雖長，斷之則悲。故性長非所斷，性短非所續，无所去憂也」（《莊子·駢拇》）<sup>38</sup>，宇宙萬物各有其天性，無法勉強其一致，因此每人的所作所為也就沒有所謂的是非對錯。其時間意象更囊括了時間的各種特質表現，十分豐富而周延：「今日容顏，老如昨日」，由時間不停留且一去不返的特質，體認人生應「展放愁眉，休爭閒氣」，悟及「不爭」的人生態度；「百歲光陰，七十者稀」，由人生短暫的特性，領悟應以「受用了一朝，一朝便宜」的心態度日，善加珍惜每一個活著的日子，悟及「把握當下」的人生哲學；「落花滿院春又歸，晚景成何濟」，時間的推移使得花落滿院、呈現殘敗的暮春景象，同樣地，時間的推移也會使得人們變老，如果仍執迷於「車塵馬足」、「蟻穴蜂衙」等名利構築的塵網中，那麼，晚景亦將難堪，宜早日退隱、尋個「穩便處」安居才是，由此悟及「早日退隱安居」之理；「光陰似駒過隙」，則強調光陰逝去的疾速，要人及時享受「花前醉」等樂趣，「休爭名利」，莫等親故相繼離開人世、自己也白髮皤皤時，才驚覺生命已到盡頭，則為時已晚！由此悟及「及時行樂」之理。

在事象方面，則以密集的、清高的典型人物來標舉關氏「生活實踐」上的典範。主張像伯夷、叔齊般采薇知足，<sup>39</sup>像巢父、許由般不貪富貴，<sup>40</sup>像陶潛、<sup>41</sup>范蠡<sup>42</sup>般不慕榮利地過生活；不要忽而苦悶煩惱、忽而追歡嬉戲，一切富貴繁華都是觸犯刑罰（「金

<sup>38</sup> 同前註，頁54。

<sup>39</sup> 伯夷、叔齊為孤竹國君之二子，相傳其父遺命欲立次子叔齊為君，叔齊讓位於兄伯夷，伯夷不受，兄弟二人先後逃至周；周武王伐紂，二人曾叩馬諫阻；武王滅商後，「伯夷、叔齊恥之，義不食周粟，隱於首陽山，采薇而食之。」（〔日〕瀧川龜太郎，《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1982），卷61〈伯夷列傳第一〉，頁847）遂餓死在山裏。孟子稱其為「聖之清者也」（孟軻，《孟子·萬章下》，收於宋·朱熹，《四書集注》（臺北：學海出版社，1982），頁142），是清高守節的典型。

<sup>40</sup> 巢父、許由是傳說中唐堯時的隱士。巢父在樹上築巢而居，時人號曰巢父，堯以天下讓之，不受；又讓許由，亦不受，許由遁耕於箕山之下，堯又召之為九州長，由不欲聞之，洗耳於潁水濱。（參《史記會注考證》，頁846）二人皆為不貪求富貴地位、不理會人間是非的高士，因而成為關氏景仰的對象。

<sup>41</sup> 陶潛（365-427A.D.），為東晉潯陽人，曾任州祭酒，復為鎮軍、建威參軍，又出任彭澤令，因不願受束腰折帶之累，棄官歸隱，以詩酒自娛，並作〈歸去來辭〉表明心志，其辭有「三徑就荒，松菊猶存」之句，關氏遂以「松菊」意象指出陶潛不慕榮利、嚮往自由的隱居心志。

<sup>42</sup> 范蠡是春秋楚宛人，仕越為大夫，佐越王句踐滅吳，但因句踐為人「可與共患難，不可與共樂」，蠡遂「浮海出齊，變姓名自謂鴟夷子皮」（《史記會注考證》，卷41〈越王句踐世家第十一〉，頁671），到陶稱陶朱公，經商致富，十九年中，治產三致千金，一再地分散其財給貧交和疏遠的兄弟。因此，關氏以「江湖」形容其不戀權位、急流勇退的人生智慧。

鷄」<sup>43</sup>）的禍根，要及早棄絕才算明智。這些「事象」全是具有清高形象的典型人物，也是關氏生活中學習的對象，其舉止行事亦為關氏理想中的人生歸趨。值得注意的是，本套曲中多支曲子皆加入了以虛字為主的襯字，使原本「健捷激裊」<sup>44</sup>的「雙調」聲情顯得舒緩、婉轉了些，也由此展現出元曲有別於詩詞的口語化特色。

其實，關氏這種類似《老》、《莊》避世思想的產生，除了傷春的意識之外，當時的社會現實也是重要的因素之一，我們可以由「金鷄觸禍機」中窺得一二，在元朝的統治下，人民受著民族和階級的雙重壓迫：蒙古貴族大量霸佔人民的土地田產，擄掠人口為奴，搜括人民錢財，如元世祖時的大官僚桑哥就是個搜括能手，其手下納速剌丁等人「理算江南錢穀，極其酷虐，民嫁妻賣女，殃及親鄰，維揚錢塘，受禍最慘，無辜死者五百餘人，天下之人，莫不思食其肉」<sup>45</sup>；蒙元政府還建立里甲制度，以二十家為一甲，城鄉遍設甲主，由蒙古人、色目人擔任，將居民普遍納入其組織管制之中；漢人和南人不得私藏武器，甚至連一根鐵尺都不允許；禁止民間集會結社。<sup>46</sup>在人的基本生存權上，漢人也是飽受威脅的，「諸蒙古人因爭及乘醉毆死漢人者，斷罰出征，並全徵燒埋銀」<sup>47</sup>而已，不必被判死刑；在文化上，漢人亦是處處受鉗制：「諸亂言犯上者處死，仍沒其家」，「諸妄撰詞曲，誣人以犯上惡言者，處死」，「諸亂制詞曲，為譏議者，流」<sup>48</sup>，儼然形成了文字獄，由此可見，只要身為漢人，縱使是飽學之士，生存之權也是毫無保障的，只好採取頑世不恭的態度。在這些重重的壓迫下，人民過的是處處受著限制的悲慘生活，因而各地衝突不斷，而文人發抒在作品中的，自然充滿著避禍、避世的思想。

這種表面上宣揚一種不慕榮利、及時行樂的生活，實際上卻暗寓著滿腔的不平和憤懣，是元代文人的共同心理，也是對現實社會不滿的反映。像馬致遠的小令〔越調·小桃紅〕就表現了這樣的心態：

<sup>43</sup> 宋·歐陽脩、宋祁《新唐書》：「赦日，樹金鷄於仗南，竿長七丈，有鷄高四尺，黃金飾首，銜絳幡長七尺，承以綵盤，維以絳繩，將作監供焉。擊柝鼓千聲，集百官、父老、囚徒。坊小兒得鷄首者官以錢購，或取絳幡而已。」（臺北：鼎文書局，1994），卷38〈百官志三〉，頁1269）可知「金鷄」是頒布赦詔時所使用的金首鷄形儀仗，因而在此可借代指「刑律」。

<sup>44</sup> 王易，《詞曲史》（南京：江蘇教育出版社，2005），頁170。

<sup>45</sup> 明·陳邦瞻，《元史紀事本末》（臺北：臺灣商務印書館，1968），卷7〈阿合馬、桑、盧之奸〉，頁39。

<sup>46</sup> 溫凌，《關漢卿》（臺北：萬卷樓圖書公司，1993），頁3-4。

<sup>47</sup> 明·宋濂，《元史》（臺北：啟明書局，1962），卷105〈刑法志四殺傷〉，頁542。

<sup>48</sup> 前二條同前註，卷104〈刑法志三大惡〉，頁536；末條同前註，卷105〈刑法志四禁令〉，頁544。

畫堂春暖綉幃重。寶篆香微動。此外虛名要何用。醉鄉中。東風喚醒朵花夢。  
主人愛客。尋常迎送。鸚鵡在金籠。(241)

指出了「虛名」無用，不如醉倒酒鄉來得自在；但是，曲末「鸚鵡在金籠」還是隱含了他「沈抑下僚」的鬱悶之情。再如白樸小令〔雙調·慶東原〕：

忘憂草。含笑花。勸君聞早冠宜掛。那裡也能言陸賈。那裡也良謀子牙。那裡也豪氣張華。千古是非心。一夕漁樵話。(201)

曲中寫陸賈等人擁有的功名利祿到頭來不過是一場空，唯有漁父樵夫的悠遊生活才是真正的自在自得，鄭騫針對此說：「曲中此種頹廢情調，幾於觸目皆是，是為元時一般文人對於當代黑暗社會，尤其不平政治之反響。讀者諒其心悲其遇可也」<sup>49</sup>。這些作品都是在悟世思想中隱含對現實的憤懣，與關氏散曲表現出共同的避世傾向。

然而，關漢卿的「悟世」在看似頹廢的背後，卻具有對現實充滿戰鬥熱情的執著，這是他超越同時代作家之處。他退隱後仍保持著作為儒生的人格尊嚴，不像馬致遠在作品中流露出想追求歸隱恬淡，卻又渴慕功名仕宦的矛盾心態；也不像白樸、馬致遠那樣「口是心非」<sup>50</sup>地將項羽、韓信等歷史上曾大有作為的英雄人物進行否定和諷刺。<sup>51</sup>關氏與元曲其他作家最大的不同是，即使在寫作這些鼓吹避世、退隱情調作品的同時，即使在元朝「亂制詞曲」、「犯上惡言」者處以死刑的緊箍咒中，他仍執著地從事戲劇事業，通過藝術創作去表現那時代階級與民族壓迫的痛苦與對專制統治者的批判，如《竇娥冤》裏他成功地塑造了竇娥這個被惡勢力迫害卻至死不屈的形象，並通過她的遭遇和抗爭，揭露了元代社會政治的混亂、黑暗和殘酷，反映了當時被壓迫人民的反抗情緒；迥異於馬致遠的多以神仙道化為題材，關漢卿的雜劇偏偏沒有神仙道化和隱居樂道，這決不是偶然的事，他是一個執著於現實、關注百姓生活的人，在《魯齋郎》<sup>52</sup>等悲劇中，一再地選擇了能表現社會矛盾的主題，從各個側面反映元代社會的黑暗現實。我們還可從他的〈不伏老〉套曲：「〔梁州〕你道我老也，暫休。佔排場風

<sup>49</sup> 鄭騫，《從詩到曲》（臺北：順先出版社，1976），頁84。

<sup>50</sup> 曾永義：「元人散曲的『弔古興悲』，無不否定歷史上那些功烈之士，事實上，他們大多數是『口是心非』、『身在山林，心懷魏闕』，表裏衝突，外冷內熱，形神不能相親的結果。」見《蒙元的新詩——元人散曲》，頁152-153。

<sup>51</sup> 例如馬致遠的小令〔雙調·蟾宮曲〕〈嘆世〉：「咸陽百二山河，兩字功名，幾陣干戈。項廢東吳，劉興西蜀，夢說南柯。韓信功兀的般證果，蒯通言那裡是風魔？成也蕭何，敗也蕭何，醉了由他。」對項羽、韓信的功業都加以否定。

<sup>52</sup> 魯齋郎原來是受到皇帝庇護的，他之所以能為所欲為，就是因為有最高統治者作後盾。此劇的批判對象，是直指專制統治集團本身的。參黃仕忠，《關漢卿雜劇》（臺北：錦繡出版公司，1993），〈前言〉，頁15。



月功名首，更玲瓏又剔透。〔隔尾〕我是個經籠罩受索網蒼翎毛老野雞蹣跚的陣馬兒熟，經了些窩弓冷箭蜡槍頭，不曾落人後。恰不道『人到中年萬事休』，我怎肯虛度了春秋」、「〔尾〕我是個蒸不爛煮不熟搥不匾炒不爆響瑤瑤一粒銅豌豆，恁子弟每誰教你鑽入他鋤不斷斫不下解不開頓不脫慢騰騰千層錦套頭」，見出他儘管承受了各種壓力和打擊，即使年事已高，仍絲毫不減生活的鬥志，不虛度光陰，堅持走自己所選的道路。由上述種種積極的作為中，我們可以知道關漢卿即使在消沈的時候也沒有放棄一顆現實進取的心。其悟世作品雖是時代背景影響下文人普遍消極心態的反映，卻終究無法掩蓋其一生積極進取的精神表現。

#### 四、閒適意象：春之生機的感應

春天是萬物復甦的季節，到處充滿生機，欣喜愉悅，是人類在春天裏最普遍的審美情感類型。如《詩經》的「春日載陽，有鳴倉庚」（〈豳風・七月〉）、「春日遲遲，卉木萋萋」（〈小雅・出車〉）<sup>53</sup>，《楚辭・九章・思美人》的「開春發歲兮，白日出之悠悠。吾將蕩志而愉樂兮，遵江夏以娛憂」<sup>54</sup>，都以暖日、花木、鳥啼等溫暖熱鬧的物象，來歌詠令人愉悅的春天。

其實，春天原本是無情感的，然而當春天活潑熱鬧、生氣蓬勃的運動態勢與人的愉悅情感的「力」的結構相合時，人便從中感受到愉悅的情感，這其實是人對自我情感的觀照；由於春季生機盎然的特質適應了敏感文人的審美目的、精神需要，使他從中產生肯定價值，確證了人的本質力量的豐富性，因而感受到積極的、肯定的情感體驗，在諸多「喜春」、「遊春」的文字中，處處可見這種積極的情感體驗，如《論語・先進》中曾點自述志向的話：「莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」<sup>55</sup>，在春日中享受踏青遊賞之趣，展現出日常生活無一不是道的平常與真實，與孔子心目中「仁者放平與舒坦的境界」<sup>56</sup>不謀而合，因此最得孔子的欣賞；又如朱熹〈春日〉：「勝日尋芳泗水濱，無邊光景一時新。等閒識得東風面，萬紫千紅總是春」<sup>57</sup>，寫的是生機盎然的春景，同時也蘊含了自己對理學的讚美與欣賞。

<sup>53</sup> 分別見《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1989），頁281、340。

<sup>54</sup> 宋・朱熹，《楚辭集注》（臺北：藝文印書館，1983），頁172。

<sup>55</sup> 清・劉寶楠、劉恭冕，《論語正義》（臺北：世界書局，1983《新編諸子集成》），冊1，頁257。

<sup>56</sup> 王邦雄等，《中國哲學史》（臺北：國立空中大學，2002），頁75。

<sup>57</sup> 宋・朱熹，《朱文公文集》（臺北：臺灣商務印書館，1980），上冊，卷2，頁19。

當然，在春日的美好體驗中，不一定需要高深的哲理體悟，有更多的「喜春」文學僅僅是以對春季的欣賞表現作者自己的閒適之情，如白居易〈錢塘湖春行〉：

孤山寺北賈亭西，水面初平雲腳低。幾處早鶯爭暖樹，誰家新燕啄春泥。  
亂花漸欲迷人眼，淺草纔能沒馬蹄。最愛湖東行不足，綠楊陰裏白沙堤。<sup>58</sup>

將西湖的春天寫得生機無限，末兩句更點出自己騎馬遊賞的悠然心境；又如蘇軾〈惠崇春江晚景二首〉之一：

竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。蒹蒿滿地蘆芽短，正是河豚欲上時。<sup>59</sup>

作者面對這幅春江鴨戲圖，彷彿親自遊賞其境，以動態的群鴨戲水與河豚上游來描寫早春的生命力，揭露了他內在愉悅的觀賞經驗。這類「喜春」之作，大多不見詮釋，沒有說理，作者多已渾然忘我，視「自我」為自然現象的一部分，作品中「人」的形象，或是孤獨微小的、或是模糊不清的，有時甚至全然隱去，成為自然現象的參與者（participant）<sup>60</sup>，從而達致與物俱化、物我同一的境界。在關漢卿的散曲中，也有這種面對春日美景而生發的肯定面的情感體驗，他以謳歌春天、遊賞春日風情來寫自己的閒適之情，表現出內在肯定的精神力量。如小令〔正宮·白鶴子〕無題四首：

四時春富貴。萬物酒風流。澄澄水如藍。灼灼花如綉。  
花邊停駿馬。柳外攬輕舟。湖內畫船交。湖上驂騑驟。  
鳥啼花影裏。人立粉牆頭。春意兩絲牽。秋水雙波溜。  
香焚金鴨鼎。閑傍小紅樓。月在柳梢頭。人約黃昏後。（155）

關氏在作品中沒有任何說理，但我們卻能從其展示的春日圖景感受到他的喜悅心境。前二首一如前人的喜春之作，以湖水、鮮花、駿馬、楊柳、畫船等熱鬧鮮明的物象暗示了自己的遊春活動，而其本身則隱於文字背後，亦成為自然美景的一部分；後二首的取材則異於前人，特別描寫了他對一位女子行動的觀察：從人立牆頭，到眉目傳情，再到焚香祝願，最後是月夜約會，於是，她的春日戀情由憧憬而至實現的整個心路歷程，具體而生動地呈現出來，展露了一個溫婉多情、對愛真摯虔誠的女性形象，由此見出關氏取材上對於女性事象的情有獨鍾。此四首小令，密集呈現了作者春日所見色彩鮮明的諸多物象與女子追求幸福的一連串事象，在不見詮釋、情景交融的表現手法

<sup>58</sup> 清·聖祖御定，《全唐詩》，冊7，卷443，頁4957。

<sup>59</sup> 北京大學古文獻研究所編，《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1993），卷809，頁9374。

<sup>60</sup> 王國瓊，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版公司，1986），頁402。

中，充分流露了關漢卿的悠閒心境。

大陸學者徐子方將此四首定為關氏在金亡後定居祁州的作品，云：「在作者的筆下，自然風光是那樣的美好，湖水、鮮花、畫船、楊柳、駿馬這一切都構成了一幅北國江南圖，令人神往。應當說，這並不都是作者純粹的筆下生花，而是有著相當的生活基礎的。最近的有關考證已將這些同河北安國（即古祁州）伍仁村關家園附近的自然風物聯繫起來（張月中〈關漢卿叢考〉，《河北學刊》1989年第1期），顯然這在某些程度上也是此時期作者生活的實錄」<sup>61</sup>。如果這四首真的作於金朝甫滅之時，那麼我們從曲中作者心境可知：一時的消沈並不是關漢卿性格的本質，即使經過了國破君亡的身家巨變之後，作者也很快地從消沈苦悶中解脫出來，從而積極地面對新的生活；自然界的大好風光，尤其是春季的蓬勃生機，使關漢卿早枯的心田獲得了極大的安慰與滋潤，積極樂觀的天性也得以很快的復甦。

關氏與春相關的散曲中對於事象的偏愛（尤其是女子行動的事象），除了上述作品之外，還表現在另兩首「喜春」的小令中：

紅袖輕揎。玉筍挽秋千。畫板高懸。仙子墜雲軒。額殘了翡翠鈿。髻鬆了荷葉偏。花徑邊。笑撚春羅扇。搦。玉腕鳴黃金釧。  
笑語喧嘩。牆內甚人家。度柳穿花。院後那嬌娃。媚孜孜整絳紗。顛巍巍插翠花。可喜煞。巧筆難描畫。他。困倚在秋千架。（〔雙調·碧玉簫〕之八、十，165）

兩首皆別出心裁地選取了春日玩秋千的少女形象來表現作者的閒適心境。不同的是，前者著重少女盪秋千時的活潑情態，在動態的描寫中展現出少女的輕靈可愛與健康之美，在不需言詮中透顯出關氏的悠閒心境；後者則偏重在少女園中嬉戲的嬌媚形象，且由於其容貌情態難以描畫，遂將她困倚秋千架的靜態美定格下來。兩首曲子都通過作者的妙筆描繪了其親見親聞的少女遊春（玩秋千）圖，「笑撚」、「笑語」、「喜煞」等情感字眼的頻繁使用，在在顯示了作者（遊人）輕鬆的心情，而「笑」、「巧」兩個襯字，更對少女形象的動人及難以形容產生了極大的修飾作用。關氏刻意模糊自己的形象，而對少女純真無邪的藝術形象予以特寫，且將之與美麗的春景融為一體，成為他春日遊賞的風景之一，呈顯出他閒適自得的超然心境。

<sup>61</sup> 徐子方，《關漢卿研究》（臺北：文津出版社，1994），頁81。

從關氏的喜春散曲中，我們看到了他在經歷長久寒冬蟄縮的苦悶以及社會興亡、人事滄桑的消沈之後，面對春日大地復甦、欣欣向榮的運動態勢，而復甦了積極的精神力量；這份愉悅的內在的力的結構，與他眼前迎春綻放的花朵與可愛的遊春女子的力的結構相合，從而使他深刻地感受到生機盎然的生命力，在物我兩忘的境界中，產生了正面而肯定的精神力量。

## 五、結語

綜上所述，可從歷史的縱剖面與時代的橫切面兩個面向，將關漢卿散曲中春意象的內涵與表現作一歸納。

從歷史的縱剖面看，中國文學中春意象的主題發展主要可分為「傷春」與「喜春」兩種意識。其中又以「傷春」意識為主要的抒情基調，作品的數量極多，作家們由初春、仲春美景的對比聯想與暮春殘景的相似聯想中，表現出生命有限之哀、紅顏易老之嘆、相思懷人之苦、懷才不遇之悲、羈旅行役之怨、遊子懷鄉之愁、憂國之痛及興亡之感等多元的內涵。而關漢卿的散曲，也以「傷春」的意識居多，有「相思」與「悟世」兩種意象。其中「相思」意象作品所佔比例最大，雖沿襲了傳統詩詞常見的「落花」、「柳絮飛」、「鳥啼」等春日物象來引起傷春的聯想，以及恨錦字稀、盼雕鞍、斷魂、等待、愁眉淚眼、憔悴等事象，來書寫女子的「相思」之苦，但卻能用新興的散曲體製及當代的語言擴大思婦心理的表現類型、展現出本色自然的風格；同時，在意象的表現上，關氏也有其獨特之處，他以高密度的意象群強化思婦送別愛人、守望愛人的癡情形象，還突破前人對思婦一味消極守望的描寫格套，從怨其薄情、疑其變心、祝禱夫妻團圓等嶄新角度與積極行動書寫出思婦內在曲折而複雜的心理，取得極大的成就。

而其「悟世」意象，更能推擴傳統表現生命之感的「傷春」內涵，從春之歸去引發哲思，自空間向度中萬物的盛衰變化、高低不齊，以及時間向度的一去不返、推移不停、短暫疾速等特性，領悟出不求富貴、不論是非、與世不爭、及時行樂等人情世理，表現了「人生貴適意」的主旨，為「傷春」文學的譜系再添新頁。在選取材料上尤具特色，除了以傳統的「落花」牽引出傷春意緒外，在「物象」上能以大氣包舉的空間意象與豐富周延的時間意象推導出對「世俗人情」的領悟，在「事象」上能以密集而具代表性（清高知足）的典型人物標舉出作者「生活實踐」中的典範。由此可知，關氏散曲中相思與悟世的意象，無論在內涵的呈現與材料的運用上，皆展露出對傳統的繼承與新變兩種特點。

至於「喜春」意識，則為人類面對春景最普遍的審美情感。當春天活潑熱鬧、生氣蓬勃的運動態勢與人類情感的「力」的結構相合時，人便從春景中感受到愉悅的情感，甚至成為自然現象的參與者，而達致物我同一的境界。從《詩經》以來的喜春文字中，處處可見這種悠然舒適的情感體驗，關氏的散曲，也有這類的「喜春」感應，其所表現的「閒適」意象，明顯地銜接了「喜春」文學的發展脈絡，同樣也承繼了前人不見詮釋、將自我隱去的表現手法；但值得注意的是，他在材料的選用上，獨鍾女性形象的書寫，因而作品中多以春日美景為陪襯，而主要藉欣賞遊春女子的各種行動來表達作者靜觀萬物的喜悅之情。其實，綜觀關氏相思、悟世與閒適三種意象的運材表現，可以看出他對「事象」（思婦形象、清高人物、遊春少女）的描寫尤其有著極鮮明而生動的刻劃，透顯出對「人」（尤其是女性）的高度關懷及重視。

再從時代的橫切面看，由於他浪漫多情的性格與深入勾欄行院、經常粉墨登場的生活，因此，與春相關的散曲中以表現女子相思的春意象為最多。而其悟世的意象，則是因「感物」（暮春的落花）而興起極欲跳脫塵網的念頭：我們由他觀察自然現象的變化、融和《周易》（含《易傳》）、《老》《莊》的思想所領悟出「物極必反」的辯證哲思，以及「無是非」、「不爭名利」、「及時行樂」等的人生觀點，不難推知元代現實環境的殘酷惡劣，也更能深刻了解蒙元時的漢人在民族、階級的雙重壓迫下，生存權利被剝奪的痛苦與無奈；但值得一提的是，從他創作的〈不伏老〉套曲及多種雜劇來看，身為前朝遺民、入元不屑仕進的關漢卿，其「悟世」思想在看似頹廢的背後，卻具有不滿現實的激憤與反抗現實、關注百姓的熱情，有著突出於同時代作家的、屬於儒家的積極奮鬥精神。

最後，由關氏閒適的春意象，可看出他在歷經寒冬蟄縮的苦悶及社會興亡的消沈之後，面對春日生機所復甦的喜悅而正面的精神力量與感應。在不見詮釋、情景交融的手法中，展現他對春天景致、人物的審美與靜觀自我的超越，以致達到回歸自然、與物冥合的境界。因此，其字裏行間透顯出的看透世俗、選擇隱退的清醒，就不言而喻了。

## 引用書目

### （一）傳統文獻（依時代）

- 周·李耳著，魏·王弼注，陸費逵總勘，《老子》，臺北：臺灣中華書局，1992。
- 漢·董仲舒，《春秋繁露》，收於陸費逵總勘，《四部備要》，臺北：臺灣中華書局，1965。
- 魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達疏，清·阮元校勘，陸費逵總勘，《周易正義》，臺北：臺灣中華書局，1965。
- 晉·陸機，〈文賦〉，陸費逵總勘，《陸士衡集》，臺北：臺灣中華書局，1965。
- 南朝梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》，臺北：學海出版社，1988。
- 宋·歐陽脩、宋祁，《新唐書》，臺北：鼎文書局，1994。
- 元·關漢卿著，王學奇等校注，《關漢卿全集校注》，石家莊：河北教育出版社，1990。
- 元·關漢卿著，藍立萱校注，《彙校詳注關漢卿集》，北京：中華書局，2006。
- 元·關漢卿著，吳國欽校注，《關漢卿戲曲集》，臺北：里仁書局，1998。
- 元·脫脫等，《金史》，臺北：鼎文書局，1976。
- 明·宋濂，《元史》，臺北：啟明書局，1962。
- 明·陳邦瞻，《元史紀事本末》，臺北：臺灣商務印書館，1968。
- 清·聖祖御定，《全唐詩》，臺北：文史哲出版社，1987。
- 清·柯劭忞，《新元史》，臺北：啟明書局，1962。
- 清·王先謙，《莊子集解》，臺北：世界書局，1983。
- 清·劉寶楠、劉恭冕，《論語正義》，臺北：世界書局，1983。
- 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 唐圭璋主編，《詞話叢編》，臺北：廣文書局，1980。
- 唐圭璋編，《全宋詞》，北京：中華書局，1998。
- 徐征等主編，《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998。
- 隋樹森編，《全元散曲》，北京：中華書局，1989。

### （二）近人論著（依姓氏筆劃）

- 王 立 1994 《中國古代文學十大主題》，臺北：文史哲出版社。
- 王 立 2001 〈春恨文學表現的本質原因及其與悲秋差異——中國古代春恨主題再論〉，《聊城師範學院學報》3:92-98。

- 王 易 2005 《詞曲史》，南京：江蘇教育出版社。
- 王忠林 1997 《元代散曲論叢》，臺北：文津出版社。
- 王國瓊 1986 《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版公司。
- 李 玉 1987 《北詞廣正譜》，臺北：臺灣學生書局。
- 李漢秋、袁有芬編 1988 《關漢卿研究資料》，上海：上海古籍出版社。
- 李澤厚 1987 《李澤厚哲學美學文選》，臺北：谷風出版社。
- 汪 中 1979 《樂府詩選注》，臺北：學海出版社。
- 周祥鈺等 1987 《九宮大成南北詞宮譜》，臺北：臺灣學生書局。
- 徐子方 1994 《關漢卿研究》，臺北：文津出版社。
- 馬顯慈 2004 《關漢卿白樸馬致遠三家散曲之比較研究》，北京：中華書局。
- 張庚、郭漢城 1987 《中國戲曲史》，臺北：丹青圖書公司。
- 陳清俊 1994 〈盛唐「傷春」與「悲秋」詩的主題探討〉，《國文學報》23:135-157。
- 郭曉婷 2006 〈20世紀80年代以來傷春悲秋詩歌研究綜述〉，《株洲師範高等專科學校學報》11.1:121-124。
- 曾永義 1998 《蒙元的新詩——元人散曲》，臺北：時報文化公司。
- 童慶炳 1994 《中國古代心理詩學與美學》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 溫 凌 1993 《關漢卿》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 鄭 騫 1976 《從詩到曲》，臺北：順先出版社。
- 謝柏梁 2002 《戲劇宗師關漢卿》，上海：上海書店出版社。
- （日）松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯 1993 《中國詩歌原理》，臺北：洪葉文化公司。
- （德）魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，郭小平、翟燦譯 1998 《藝術心理學新論》，臺北：臺灣商務印書館。

《北市大語文學報》第七期；83-104頁

臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2011年12月

## 文人的自我獨白 ——解析自祭文與自撰墓誌銘

郭 乃 禎\*

### 【 摘 要 】

歷史上第一個以自傳式的寫作方式為自己發聲者，起源於屈原的〈離騷〉，〈離騷〉一開始便說：「帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。攝提貞於孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇覽揆余初度兮，肇錫余以嘉名；名余曰正則兮，字余曰靈均。」在這一篇歷史長詩當中，屈原自敘世胄、生辰與命名，飛揚於人生的理想，哀痛仆跽於信讒齟齬，乃至執著於再三追尋，以死為諫的忠烈悲慨，已為文人自我獨白的寫作方式，寫下畫時代的里程碑。而自祭與自撰墓誌銘的體式，寫於死生大限之期，真情流露，對於筆耕一生的文者，當具有回顧自省、褒貶評價的意義，或得、或失，或憾，或否，文人如何為自己蓋棺論定，必有可觀之作，本文將取陶淵明〈自祭文〉、張岱〈自為墓誌銘〉解析之，推究其內涵、價值、特色與成果，並兼及歷代自祭自撰墓誌銘之作。

**關鍵詞：**自祭、自撰墓誌銘、張岱、陶淵明、生死之作

---

\* 國立臺灣師範大學國文學系講師



# Literati's Monologues: Analysis of Self Obituary and Self Written Epitaph

Guo, Nai-Zhen<sup>\*</sup>

## Abstract

*Li Sao* (離騷) was the first autobiographical ode written by Chu Yuan (屈原) in the history of Chinese literature. In this ode, Chu Yuan described his family background, date of birth and the reference of his name. The writer also expressed his aspiration but lamented for his frustration and disappointment with the king's ignorance and scorn. The whole piece of writing was characterized by a literatus' monologue. Self obituary/epitaph, on the other hand, was an anomalous form of autobiography, which was derived from the monologue style of *Li Sao*. As a literatus, the writer made a final judgment on himself. When retrospectively to his whole life, the writer had a self-reflection on his merits. There might be recognition, achievement, critique, regret, gain and loss. This article takes *Self Obituary* (自祭文) authored by Tao Yuan-Ming (陶淵明) and *Self Written Epitaph* (自為墓誌銘) authored by Zhang Dai (張岱) as examples, and I would like to explore their meanings, literary values, characteristics and outcomes of this writing style.

**Keywords:** self obituary, self written epitaph, Zhang Dai, Tao Yuan-Ming, a writing of life and death

---

<sup>\*</sup> Department of Chinese, National Taiwan Normal University

## 壹、前言

歷史上第一個以自傳式的寫作方式為自己發聲者，起源於屈原（前340年—前278年）的〈離騷〉，〈離騷〉一開始便說：「帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。攝提貞於孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇覽揆余初度兮，肇錫余以嘉名；名余曰正則兮，字余曰靈均。」<sup>1</sup>在這一篇歷史長詩當中，屈原自敘世胄、生辰與命名，飛揚於人生的理想，哀痛仆踣於信讒齟齬，乃至執著於再三追尋，以死為諫的忠烈悲慨，已為文人自我獨白的寫作方式，寫下劃時代的里程碑。《史通通釋》：「案屈原《離騷經》，其首章上陳氏族，下列祖考；先述厥生，次顯名字。自敘發迹，實基於此。」<sup>2</sup>司馬遷（前145年或前135年—前86年）在《史記·太史公自序》以孔子發端，說明紹承著述的原委：繼承父命，以編纂為世職，是孝子的表現；尊尚朝廷，以推崇之心論著，是忠臣的表現也；宗主孔子，依傍於《春秋》而筆法之，是史家之所當為。並且論及先祖、父親典事於史、以及遊學述職志意所趨向，雖然是《史記》一書的創作始末，但又具有自傳的特質。《史通通釋》：「自敘之為義也，苟能隱己之短，稱其所長，斯言不謬，即為實錄。」<sup>3</sup>〈與楊德祖書〉：「吾雖德薄，位為蕃侯，猶庶幾勳力上國，流惠下民，建永世之業，留金石之功，豈徒以翰墨為勳績，辭賦為君子哉！若吾志未果，吾道不行，則將采庶官之實錄，辯時俗之得失，定仁義之衷，成一家之言。雖未能藏之於名山，將以傳之於同好。」<sup>4</sup>曹植（192年—232年）意氣鋒發的筆端，舒展了生命的藍圖，同樣是自我價值的剖判。

包括揚雄（前53年—18年）〈逐貧〉之賦，韓愈（768年—824年）〈送窮〉之文，或是「徒行負賃，出處易衣，身服百役，手足胼胝」<sup>5</sup>之苦，或是「智窮、學窮、文窮、命窮、交窮」<sup>6</sup>之所煎迫，何嘗不是文人自剖式的獨白。而自祭與自撰墓誌銘的體式，

<sup>1</sup> 戰國·屈原，《楚辭注釋》馬茂元主編，楊金鼎、王從仁、劉德重、殷光熹注釋，臺北：文津出版社，1985年6月大陸初版，1993年9月臺灣初版，頁7。

<sup>2</sup> 唐·劉知幾，《史通通釋·序傳》清·浦起龍釋，白玉崢校點，臺北：藝文印書館，1978年，頁256。

<sup>3</sup> 同註2，頁257。

<sup>4</sup> 南朝梁·蕭統，《文選》臺北：藝文印書館，1972年9月6版，頁604。

<sup>5</sup> 《兩漢魏晉十一家文集·揚雄》上冊，臺北：世界書局。1973年5月，頁16。

<sup>6</sup> 唐·韓愈，《韓昌黎全集》冊二，《四部備要》據東雅堂本，臺北：中華書局，1966年3月1版，卷卅六，頁3。〈送窮文〉：「其名曰智窮：矯矯亢亢，惡圓喜方，羞為奸欺，不忍害傷；其次名曰學窮：傲數與名，摘抉杳微，高挹群言，執神之機；又其次曰文窮：不專一能，怪怪奇奇，不可時施，祇以自嬉；又其次曰命窮：影與行殊，面醜心妍，利居眾後，責在人先；又其次曰交窮：磨肌戛骨，吐出心肝，企足以待，寘我讎冤。凡此五鬼，為吾五患，飢我寒我，興訛造謠，能使我迷，人莫能間，朝悔其行，暮已復然，蠅營狗苟，驅去復還。」

寫於死生大限之期，莫不直言吐實，真情流露，對於筆耕一生的文者，雖終其一生悠遊於筆墨之趣，所言萬端，無所不吐。但是祭銘之作，更當具有回顧自省、褒貶評價的意義，或得、或失，或憾，或否，文人如何為自己蓋棺論定，必有可觀之作，本文將取陶淵明（約365年—427年）〈自祭文〉、張岱（1597年—1679年）〈自為墓誌銘〉解析之，並兼及歷代自祭自撰墓誌銘之作。

## 貳、自祭與自撰墓誌銘的由來及特色

自祭文與自撰墓誌銘屬於祭弔類和碑銘類的文體，《文心雕龍·哀弔卅》：「弔，至也。《詩》云：『神之弔矣』，言神至也。君子令終定謚，事極理哀，故賓之慰主，以『至到』為言也。…或驕貴以殞身，或狃忿以乖道，或有志而無時，或行美而兼累，追而慰之，並名為弔。」<sup>7</sup>祭弔類的文字為弔喪之賓到來，以言辭悼慰亡者在天之靈。詹鍔（1916—1998），曰：「弔文之作，往往是對古人致追慕、追悼或追慰之意。對於死者，或悲其有志而不成功，或傷其懷才而不見用，或怪其狂簡而遭累，或惜其忠誠而殞身。以惻剴切，使讀者能明是非，辨邪正為目的。」<sup>8</sup>因此祭文多兼有志意未竟，懷才不遇之悲，信而見疑，忠而被謗之痛，賈誼（前200年—前168年）〈祭屈原文〉之「體同而事覈，辭清而理哀」<sup>9</sup>備考亡者生前之事，而以清新的文辭表達哀傷，可說是古今祭弔之文的典範。

墓誌銘的體裁特色，如明·徐師曾(1546-1610)在《文體明辨序說》中說：「按誌者，記也；銘者，名也。」<sup>10</sup>《禮記·祭統》：「夫鼎有銘。銘者自名也，自名以稱揚其先祖之美，而明著之後世者也。為先祖者，莫不有美焉，莫不有惡焉。銘之義，稱美而不稱惡，此孝子孝孫之心也」<sup>11</sup>注：「銘，謂書之刻之以識事者也。自名，謂稱揚其先祖之德，著己名於下。」古時銘刻於器，如鼎銘，盤銘。秦、漢以後，或刻於石，如班固（32年—92年）〈封燕然山銘〉、張載〈劍閣銘〉，一般稱為碑銘。墓誌是碑銘的一種，存放於墓中。記載死者生平功業，是個人歷史的濃縮，寫作墓誌銘者，乃立德、立言、立行，為亡者留名。尚繼武(1970-)：「現考最早的自題墓誌銘是漢哀帝時馮州

<sup>7</sup> 南朝梁·劉勰著，詹鍔義證，《文心雕龍義證》，上海市：上海古籍出版社，1999年12月3版，頁475。

<sup>8</sup> 同註7，頁478。

<sup>9</sup> 同註7，頁479。

<sup>10</sup> 明·吳訥、徐師曾合著，《文體明辨序說》，臺北：長安出版社，1978年12月，頁148。

<sup>11</sup> 漢·戴德、戴聖，《十三經注疏》八，《禮記疏卷》鄭沅注，孔穎達疏，據嘉慶20年宋本，臺北：藝文印書館，1955年4月，卷四十九，頁十八，頁838。

刺史杜鄴為自己撰寫的。葛洪《西京雜記》載：『杜子夏葬長安北四里，臨終作文曰：「魏郡杜鄴，立志忠款。犬馬未陳，奄先草露。骨歸於后土，氣魄無所不之。何必故丘，然後即化。封於長安北郭，此焉晏息。」及死後，命刊名，埋於墓側。』<sup>12</sup>，而文人自撰墓誌銘則以唐王績為始。包括志與銘兩個部分。志者以散文記敘死者姓名、籍貫、官級、功蹟。銘者以韻文概括志的全文，並對死者致以悼念、安慰、褒揚。

貞觀十八年，王績（585年—644年）病逝家中，其自撰墓誌銘曰：「王績者，有父母，無朋友。自為之字曰無功。人或問之，箕踞不對。蓋以有道於己，無功於時也。」<sup>13</sup>通篇以「有道於己，無功於時」為文眼，以莊子思想「以生為附贅懸疣，以死為決疣潰癰」<sup>14</sup>為基調。「有道」者，追慕陶潛真率疏放，曠懷高致之風，行己有道。「無功」者，對隋末唐初天下動盪、政治鬥爭激烈表達不滿，一生無所作為。王績仿陶潛〈自祭文〉，作〈自作墓志文〉，仿〈五柳先生傳〉，作〈五斗先生傳〉，仿〈桃花源記〉，作〈醉鄉記〉。在〈醉鄉記〉記中，虛擬醉鄉「去中國不知幾千里」，處境幽美，得以安居，可以說是陶潛的忠誠追隨者。自唐而後，文人自撰墓誌之作源源不絕。例如：嚴挺之、顏真卿、裴度、韓昶、杜牧、徐渭、張岱等等，皆有自撰墓志之作。

## 參、創作背景—生死有期與顛躓窘困的交相煎迫

宋徽宗即位，蘇東坡（1037年—1101年），年屆六十六，從儋州北歸，途經金山寺，寫下《自題金山畫像》：「心似已灰之木，身如不繫之舟。問汝一生功業，黃州惠州儋州。」<sup>15</sup>成為回顧人生歷程的喟嘆。面對人命奄乎有時而盡的窘迫，與世事輾轉窒礙交切的橫逆，誰能無痛呢！陶淵明出生沒落的仕宦家庭。曾祖陶侃是東晉開國元勳，官至大司馬，都督八州軍事，長沙郡公。祖父陶茂作過武昌太守，父親陶逸任安成太守，早逝，母親是東晉名士孟嘉的女兒。陶淵明早年曾任江州祭酒，鎮軍參軍，建威參軍及彭澤縣令等職，後「不為五鬥米折腰」，辭官回家。行年五十初患瘡病〈與子儼等疏〉：「疾患以來，漸就衰損，親舊不遺，每以藥石見救，自恐大分將有限也。」<sup>16</sup>已有臨終遺言之口吻，直至寫自祭文六十三歲，可謂宿疾纏身，貧病交迫。據《宋書·隱逸傳》所考證，陶淵明死於南朝宋元嘉四年九月，由於疾病的折磨，生命的日漸衰損，使他

<sup>12</sup> 尚繼武，〈自為墓志寫心曲—張岱的特異文化人格探窺〉《前沿》，2005年，第5期，頁206—209。

<sup>13</sup> 唐·王績，《王績詩文集校注》，臺北：國立編譯館，1998年6月）頁310。

<sup>14</sup> 戰國·莊子，《莊子·大宗師》，陳鼓應註譯，臺北：臺灣商務印書館，1984年3月六版，頁213。

<sup>15</sup> 宋·蘇軾，《蘇軾詩集》下冊，清·王文誥、馮應榴輯注，臺北：學海出版社，1983年，頁2641。

<sup>16</sup> 東晉·陶潛，《陶淵明集校箋》，上海市：上海古籍出版社，1996年12月）頁441~442。

耗盡生命力而視死如歸。他的〈挽歌詩〉：「嚴霜九月中，送我出遠郊，四面無人居，高墳正嵯峨。」<sup>17</sup>自陳蕭條悲涼之景。〈自祭文〉：「歲惟丁卯，律中無射。天寒夜長，風氣蕭索。鴻雁于征，草木黃落。陶子將辭逆旅之館，永歸於本宅。」先寫年，再寫季節月份，寒意乍升而景色凋敝，寫於祭文之中，特別能感受生命暖度的消逝。大雁南飛遠去，觸發大去之遠行，一去不返的意象，而枯黃的草木也令人聯想到生命的凋零。雖豁達如陶潛，能對大去之期而無感乎！

徐渭（1521年—1593年）是明代晚期的書畫家、文學家、戲曲家，袁宏道（1568年—1610年）〈徐文長傳〉寫其「雅不與時調合」，「屢試屢蹶」，「不得志於有司」<sup>18</sup>，造就他成為一個懷才不遇的知識份子，滿懷狂放與悲憤，不惜以生命與世俗相抗衡。嘉靖四十三年胡宗憲（1512年—1565年）因「黨嚴嵩罪」入獄，並畏罪自盡，徐渭哀之，作〈十白賦〉。時胡宗憲案搜查甚嚴，徐渭深感危殆，作〈自為墓志銘〉，以至三次自殺，「引巨錐刺耳，深數寸；又以椎碎腎囊，皆不死。」<sup>19</sup>傳世著述有《徐文長全集》、《徐文長佚稿》、《徐文長佚草》，劇本《四聲猿》、《歌代嘯》，嘉靖三十八年撰成戲曲理論著作《南詞敘錄》。書法有《青天歌卷》、《詠墨磁軸》、《題畫詩》，繪畫有《墨葡萄圖》、《山水人物花鳥》、《牡丹蕉石圖》、《墨花》等，所作遍及書畫曲文。因一生顛簸，妻與子俱違，孤高疏狂，袁宏道：「其胸中有一段不可磨滅之氣，英雄失路托足無門之悲，故其為詩，如嗔如笑，如水鳴峽，如種出土，如寡婦夜哭，羈人之寒起。當其放意，平疇千里，偶爾幽峭，鬼語秋墳。」<sup>20</sup>其〈自為墓誌銘〉：「賤而懶且直，故憚貴交似傲，與眾處不浼袒裊似玩，人多病之，然傲與玩，亦終兩不得其情也。」<sup>21</sup>一生受盡屢挫屢仆的折耗，仍保有「不浼袒裊」的樸真，屢臨死生的試煉，仍不免於忐忑，其銘曰：「杼全嬰，疾完亮，可以無死，死傷諒。兢系固，允收邕，可以無生，生何憑。畏溺而投早嗤渭，即髡而刺遲憐融。孔微服，箕佯狂。三複〈蒸民〉，愧彼〈既明〉」<sup>22</sup>可以無死，可以無生，生死無常，或微服，或佯狂，如何做到有智慧而能明哲以保身呢？直到寫作銘文的此刻，徐渭深有受盡命運鞭撻的憂悵。

張岱處於明朝危急存亡之秋，目睹忠臣烈士以身殉國，以死明志，而〈陶庵夢憶序〉曰：「陶庵國破家亡，無所歸止。披髮入山，駢駢為野人。故舊見之，如毒藥猛獸，

<sup>17</sup> 東晉·陶潛，《靖節先生集》（四部備要）據陶文毅集注本，臺北：臺灣中華書局，1965年，卷四，頁5。

<sup>18</sup> 袁宏道，《袁中郎全集（一）》，臺北：偉文出版社，1976年）頁311~316。

<sup>19</sup> 明·徐渭，《徐文長三集（四）》（臺北：國立中央圖書館，1968年7月）頁1549-1553。

<sup>20</sup> 同註18。

<sup>21</sup> 同註19。

<sup>22</sup> 同註21。

愕望不敢與接。作《自挽詩》，每欲引決，因《石匱書》未成，尚視息人世。」<sup>23</sup>清兵入關，國破家亡，無法從容就義以表彰氣節的悲痛，啃蝕他的一生，張岱曰：「忠孝兩方，仰愧俯作。聚鐵如山，鑄一大錯。」<sup>24</sup>在兵燹烽火的延燒中，日以繼夜地炙烙心靈的便是「忠義」二字。其〈自撰墓誌銘〉曰：「甲申以後，悠悠忽忽，既不能覓死，又不能聊生，白髮婆娑，猶視息人世。恐一旦溘先朝露，與草木同腐，因思古人如王無功、陶靖節、徐文長皆自作墓銘，余亦效顰為之。」生不逢時的悲慟流竄在時代中，無論陶潛、王績、蘇軾、徐渭、張岱無不遭難而惶惶，「恐一旦溘先朝露，與草木同腐」的蹙迫，讓他們寫下自祭與自撰墓誌銘的文字。因世事所侷限，人有「當為」而「不能為」的無奈，但是生於天地之間，卻能有「不與草木俱腐」的昂然，這是對自我「生」的價值的評判，有誰能放棄呢？

## 肆、自祭文與自為墓誌銘的內涵與價值

### 一、面對時運乖舛的態度—自我價值的剖判

張岱出生於書香門第，家學淵源。高祖天祚，官至雲南按察副使，甘肅行太僕卿。曾祖張元汴狀元及第，官至翰林院侍讀，詹事府左諭德。祖父張汝霖為萬曆進士，官至廣西參議。父張耀芳，副榜出身，為魯藩右長史。先輩均工詩文而有著述。張岱早年生活優渥，受到晚明崇尚性格，不拘禮俗以及狂放自由的影響。〈自撰墓誌銘〉曰：「少為紈袴子弟，極愛繁華，好精舍，好美婢，好嬖童，好鮮衣，好美食，好駿馬，好華燈，好煙火，好梨園，好鼓吹，好古董，好花鳥，兼以茶淫橘虐，書蠹詩魔。」明亡後避居山野，所處困窘，以其博通經史，洽聞子集之能，著述不輟，墓誌銘曰：「所存者破床碎几，折鼎病琴，與殘書數帙，缺硯一方而已。布衣疏食，常至斷炊。」雖不能以身相搏成為義烈，而他回應時代的卻是「好著書，其所成者，有《石匱書》、《張氏家譜》、《義烈傳》、《瑯嬛文集》、《明易》、《大易用》、《史闕》、《四書遇》、《夢憶》、《說鈴》、《昌谷解》、《快園道古》、《俠囊十集》、《西湖夢尋》、《一卷冰雪文》行世。」

墓誌文中張岱對於少時所浸潤的高情逸興，流連玩賞的諸般風月，既自負不凡，如同對故國的悔愧，又有自我批判的答楚。《夢憶序》：「因想余生平，繁華靡麗，過眼皆空。五十年來，總成一夢。今當黍熟黃梁，車旅蟻穴，當作如何消受？遙思往事，

<sup>23</sup> 明·張岱，《張岱詩文集·瑯嬛文集卷之一》，上海市：上海古籍出版社，1991年，頁110。

<sup>24</sup> 同註23，〈瑯嬛文集卷之五·蝶庵題像〉，頁332。

憶即書之。持向佛前，一一懺悔。」<sup>25</sup>對於遍及經史文集的文化事業，既有寫作《石匱書》「第見有明一代，國史失誣，家史失諛，野史失臆，故以二百八十二年總成一誣妄之世界」<sup>26</sup>的使命感，又有處困不屈，發憤著書的精神，使其風燭草露年屆垂暮，尚能聊以昂揚。余德余：「著《石匱書》就是『存國史』，『存國史』就是為了『存明』、『復明』。」<sup>27</sup>所以墓誌銘末云：「曾營生壙於項王里之雞頭山，友人李研齋題其壙曰：『嗚呼，有明著述鴻儒陶庵張長公之壙。』伯鸞高士，冢近要離，余故有取於項里也。」雖有臨老之悲慨，出落於字句間尚有「取於項里」的自得，所謂「楚雖三戶，亡秦必楚。」<sup>28</sup>余德余：「項羽是張岱崇敬的英雄，其當年反抗暴秦正和自己寄籬在清暴政下頑強抗爭可引為同調。」<sup>29</sup>這是他面對乖舛所取的應對態度，也是他忍辱苟生，以保存國史的方式，抗爭到底的自我評價。

顏延年（384年—456年）〈陶徵士誄〉：「年在中身，疢維疢疾，視死如歸，臨凶若吉。」<sup>30</sup>既寫出陶淵明五十歲以後貧病交迫的現況，也寫出曠達灑脫以待天命的性格。陶淵明〈自祭文〉：「茫茫大塊，悠悠高旻。是生萬物，余得為人。自余為人，逢運之貧。簞瓢屢罄，絺綌冬陳。」上句傳達了生成為人的慶幸，下句表達了生而為人，卻生不逢時的乖舛。以「余為人」三字承上啟下，形成「幸」與「不幸」的落差。一般人面對這樣的狀況，大概會悲痛不能自己，會藉文意的起落表達懷才不遇的牢騷，特別是一個才華揚溢之人。但陶淵明卻是「含歡谷汲，行歌負薪。翳翳柴門，事我宵晨。」懷著喜樂到山谷打水，擔負柴薪時邊走邊唱歌，直至天色昏暗，才在暮色中，抵達從早候我到晚的家門。陶淵明表達了不悲不嘆，無怨無悔的豁達，掬取山谷之清泉，所得的豈僅僅是流水，還有來自大自然源源不絕的澄澈，山野清新的氣流，也足以淘洗他的心靈，成為真正豐潤生命的資源，若非如此，怎能忍受一生的侷促？必定是此中有真樂，有充沛滿盈的富足，讓他拋離了形骸上的不足。所以當他背負薪柴而肢體勞乏之餘，能夠長歌嘯野，成為一個快樂的樵夫。在早出晚歸、勞多獲少中返家，能以樸素簡陋的家門做為生命的依歸。離開了日暮的原野，回到家又敞開另一扇樸實，讓

<sup>25</sup> 明·張岱，《陶庵夢憶·西湖尋夢》，北京市：作家出版社，1995年12月，頁19-20。

<sup>26</sup> 同註23，〈瑯嬛文集卷之一·石匱書自序〉，頁100。

<sup>27</sup> 余德余，〈甘灑熱血存「春秋」——張岱〈自為墓誌銘〉現象窺探〉，2004年6月，《紹興文理學院學報》哲學社會科學，第24卷第3期，頁43。

<sup>28</sup> 漢·司馬遷，《史記·項羽本紀第七》，裴駟集解，司馬貞索隱，張守節正義，臺北：鼎文書局，1977年，頁300。

<sup>29</sup> 同註27，頁42。

<sup>30</sup> 南朝宋·顏延年，〈陶徵士誄〉，蕭統，《文選（六）》（上海市：上海古籍出版社，1986年6月）頁2469-2475。

這樣裡外通透的自由，陪伴他日復一日，年復一年。在陶淵明的自祭文中，以簡短的「含歡谷汲，行歌負薪，翳翳柴門，事我宵晨。」四句縮影其田園生活，但是脫溢於文字的，卻是掩不住的快樂與滿足。

「含歡」與「谷汲」，「行歌」與「負薪」，「翳翳」與「柴門」都是對立的感受，每一句都有形骸上的勞苦，但也都賦予心靈上的喜樂，特別突顯了樂在其中的感受。前句「含歡谷汲，行歌負薪，翳翳柴門，事我宵晨。」寫日復一日，穿梭於原野自然的暇適自在，相形之下，所謂體膚之勞，更顯得微不足道。後句「春秋代謝，有務中園，載耘載耔，迺有迺繁。」寫年復一年，忙碌於田園農耕的陶然自得，所謂「耘耔」、「繁育」皆有兩面的解讀與表白。一則是艱辛的勞動與肉體的疲憊，一則是參讚大地生生不息的化育與成長。從字表上雖忙碌於耘耔繁育，所得到的卻是禾苗蓬勃的生機，由中可以體會出作者農耕生活的怡然自得。相對於為官領俸，耕作所獲更令人心安理得，陶淵明深耕細耨的，當不如是農田，還有他為自己所留下的那一畝自在的心田。

〈自祭文〉云：「欣以素牘，和以七弦。冬曝其日，夏濯其泉。」讀書以自愉樂，彈琴以相唱和。冬來則曝曬日下，享用天地給予的溫暖照拂，夏日則在冰涼的泉水中洗滌，享用澄淨無暇的清涼。本句鋪寫陶子的生活實況，特別能彰顯怡然自樂的充實度。以讀書汲取哲理，暢通於心靈思路，以古琴滋補聰明，優遊於清音雅樂。寒冬中自有暖日，炎夏中自有清泉，儘管生活總是夾雜嚴苛的考驗，但也蘊含無限的生機，特別是來自樂天知命的人，總能夠在嚴寒中看到晴日曝曬之溫暖，能夠在炙熱中浸潤通體涼徹的樂趣。生活中唾手可得的情致，不在用高價求索，而在靈通的體悟。「勤靡餘勞，心有常閑，樂天委分，以至百年。」辛勤勞動從來沒有停歇，而心裡卻常保有餘裕的自在空閑，樂於讓生命的步伐與自然的變化應節合拍，順隨本分，以窮其一生。

在陶淵明生於晉宋之際，群雄爭霸，政治腐朽的年代，儘管在大動蕩的年代中，有許多的追隨者，但是真能從積極濟世的抱負中隱退，順隨生命的節奏與步伐，走竟「清冽」且「樂至」的一生，當足以自得，而成為自撰祭文之由。自祭之作正如：東坡所言：「淵明自祭文出語妙於曠息之餘，豈涉死生之流哉！」<sup>31</sup>

## 二、生命歷程的省思—悔與悟的選擇

陶淵明〈自祭文〉「惟此百年，夫人愛之；懼彼無成，愒日惜時。」對於人所生存的百年，眾人都珍視而不捨，害怕沒有成就，而眷戀愛惜每一日每一時。「存為世珍，沒亦

<sup>31</sup> 元·陳秀民，《東坡文談錄》，臺北：藝文印書館《百部叢刊集成》，1969年，頁19。



見思；嗟我獨邁，曾是異茲。」希望活著的時候被世人重視，去世了也能讓人懷念。當「存」與「沒」相對時，陶潛自許特立獨行，與世人不同，不以獲致他人之褒揚，作為自己存在的目標。不以世人的價值觀念，作為自我生活的目的。無論儒家或道家，都相信「人」有與生俱來的善性，是異於禽獸的價值根源。如果價值觀念是外在的，將隨社會的變化而與世沉浮，淪為物役，而失去自我的自由。即使陶淵明在年輕的時候，也曾經懷抱遠大的志向，與其說他曾經眷戀功成名就，不如說他曾經懷抱入世的思想，想要實現遠大的抱負，因此功名不是他人生的最終目標，所以能從容地在黑暗的政局中拔身。在自祭文中，陶淵明說出了自己與眾不同的價值判準，顯然他對「實現理想」和「爭名奪利」劃分的十分清楚。由此我們可以看出，古代文人與帝王間「知遇」的交互相應是很重要的，劉備（161年—223年）能「三顧茅廬，言聽計從」，所以諸葛亮（181年—234年）可「鞠躬盡瘁，死而後已。」這是報其知遇之恩。如果生不逢時，而又想堅持自己的理想，那只要二個選擇：走上屈原的道路，不惜燃盡生命所有的火花，或者選擇陶淵明的方式，寄託精神於田園山水，融入大自然的造化。

「寵非己榮，涅豈吾緇」即「榮寵非己，涅緇豈吾」，受到世人的揄揚或得到顯達富貴不是目標，與世浮沉卻是所能、所願。陶潛寧可昂首傲立於簡陋的房舍，痛快喝酒，作詩。〈五柳先生傳〉：「贊曰：黔婁有言『不戚戚於分窮，不汲汲於富貴』，味其言，茲若人之儔乎！銜觴賦詩，以樂其志，無懷氏之民歟，葛天氏之民歟！」我們看到了他始終如一的人生態度。「識運知命，疇能罔眷；余今斯化，可以無恨。」了解自己註定的氣數，知悉自己生命的極限，啊！能不眷戀嗎？知道自己生命將盡，有誰不眷戀的呢？但是我現在就這樣死去，卻能夠無所怨恨。陶淵明留下一個懸疑，有哪個人面臨死亡而不眷戀，是什麼人生態度，可以讓人從容赴死？解答即是「壽涉百齡，身慕肥遯；從老得終，奚所復戀？」所謂人生七十古來稀，陶淵明六十三歲，可謂高壽，而譬之以「百齡」，夸飾其長壽。在戰亂頻仍，朝代更迭，天災人禍的年代逃得過政客迫害，盜賊殺害，以帶病之身，苟延殘喘而到六十三歲，還有什麼遺憾？能夠順隨心意，實現隱居田野的理想，任隨自然的安排，與之同化，生于斯而死于斯，還有什麼好遺憾。能活到高歲，置身於渴望的隱望生活，而得以壽終正寢，不死於非命，還有什麼好眷戀。明·張自烈（1597年—1673年）：「今人畏死戀生，一臨患難，雖亦當捐軀，必希苟免。且有曠息將絕，眷眷妻孥田舍，若弗能割者。嗟乎，何其愚哉，淵明非止脫去世情，真能認取故我。」<sup>32</sup>自是陶潛的知音。《論語·述而篇》：「子貢曰：

<sup>32</sup> 同註16，頁468。

『伯夷，叔齊何人也？』曰：『古之賢人也。』曰：『怨乎？』曰：『求仁而得仁，又何怨？』<sup>33</sup>言下富足的自足與自豪，在〈自祭文〉中重生「求仁」而再現「得仁」了。張自烈：「如『奚所復戀』，『可以無恨』此言非淵明不能道。」<sup>34</sup> 可敬的，正是陶淵明面對橫逆時所採取的價值取向，他的生命軌跡，始終如一而又無怨無悔。

張岱〈自撰墓誌銘〉自評一生有七不可解，實則闡其面對明亡的遽變，所遭蒙的巨大震盪，而以七命題自嘲自解。並於其中悔恨以了悟，或於其中挺立以應對。例如：「向以韋布而上擬公侯，今以世家而下同乞丐，如此則貴賤紊矣，不可解一。」往昔以韋帶布衣而兼享紈袴子弟的豪奢逸樂，可上比於公侯，如今卻以世代官宦之身，淪為無籍之乞兒。余德余（1943年—）引《瑯嬛文集》曰：「幾個兒子都不善營生，以致『山廚常斷炊，一日兩接浙』。『寒暑一敝衣，捉襟露其肘』、『骨瘦如雞肋』的張岱此年已是五十八歲，迫於生計，還得親自參加舂米、擔糞的勞動。」<sup>35</sup>在一不可解中，亡國遺恨不絕，貴賤身分差池，身為遺民而能守忠愍安鄙賤，雖自唾於昔時荒逸，也自解於恥食滿粟，身道與國運同起落。「產不及中人，而欲齊驅金谷，世頗多捷徑，而獨株守於陵，如此則貧富舛矣，不可解二。」明亡前產業比不上中等之家，卻目濡目染於侈靡以相高，明亡後雖有多種便捷途徑，卻安身立命於隱居生活，所謂貧富之論定，豈真以物質生活之奢寡為標準，國家的覆亡，使張岱心中對於生活的價值，產生不同的觀點，人的命運與國家的命運，同飛升而同迫降了。

「以書生而踐戎馬之場，以將軍而翻文章之府，如此則文武錯矣，不可解三。」國難在前，當效漢代投筆從戎之班超，從軍衛國以建功績；社稷蒙塵，則國之將軍也要以筆墨實踐未竟之業。所謂文武之能，必當勇赴民族之存亡。這種觀念普遍存在明末清初文人學者的心中，救亡圖存的責任感，風湧號召了當代的鬥士，例如：崇禎十六年成為國子監生的顧炎武，在清兵入關後，投入南明朝廷，任兵部司務，撰有《軍制論》、《形勢論》、《田功論》、《錢法論》。清軍攻陷南京後，又轉投王永祚義軍，終身不事清。著有《日知錄》、《音學五書》、《天下郡國利病書》。康熙帝開「博學鴻儒科」招致明朝遺民，顧炎武三度致書，以死堅拒推薦。顧炎武既以書生踐戎馬，又以將軍翻文府。以上總三不可解，寫張岱所經歷的最大的慘痛，所悟得的最寶貴的價值經驗。

「上陪玉皇大帝而不諂，下陪悲田院乞兒而不驕，如此則尊卑溷矣，不可解四。」在神明之前無諂諛的必要，與悲田院乞兒相處而不驕矜，有德者豈能因對象不同而諂

<sup>33</sup> 《廣解四書·論語·學而篇》朱熹集注，蔣伯潛廣解，臺北：東華書局印行，頁74。

<sup>34</sup> 同註32。

<sup>35</sup> 同註27，頁41。

媚、而驕橫。子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，何如？」<sup>36</sup>更何況人之尊卑，豈是「處貧」或「居富」可論斷。尚繼武：「他心懷入世抱負，但年輕時家國尚在卻生逢國運敗落，有抱負而無所用；國破家亡純粹避世，卻內心有所不甘。」<sup>37</sup>「能力」與「機運」隸屬於兩個不同的命題。張岱一生挫折於科場，尚不至於依附攀慕，反而寫出反抗八股箝制的文章，如《石匱書·科目志》：「有人於此，一習八股，則心不得不細，氣不得不卑，眼界不得不小，意味不得不酸，形狀不得不寒，肚腸不得不腐。」<sup>38</sup>四十八歲餘蔭盡後，落拓失憑，如〈舂米〉所言：「身任杵臼勞，百杵兩歇息」、「自恨少年時杵臼全不識。因念犬馬齒，今年六十七。在世為廢人，賃舂非吾職。」<sup>39</sup>勞於田壤，露膚沾肌，乃至受〈擔糞〉所苦：「近日理園蔬，大為糞所困。」、「婢僕無一人，擔糞固其分。」、「扛扶力不加，進咫還退寸。」<sup>40</sup>今昔不啻天壤，恍如隔世，況比於悲田院乞兒，又何所驕。但是年少的荒玩不恭，又豈是老壯的撰述不輟可比，所謂「尊」與「卑」又何可判而以為然。

「弱則唾面而肯自乾，強則單騎而能赴敵，如此則寬猛背矣，不可解五。」大丈夫有所為有所不為，有可忍有不可忍。因為堅持還原歷史的真相，忍受清廷的血腥鎮壓，致力於明史的編纂，而且「事必求真，語務必確，五易其稿，九正其訛，稍有未核，寧闕勿書。」<sup>41</sup>立下與《石匱書》共存亡的決定。一個紈袴出身之人，竟然忍受長期的高壓脅迫與斷炊缺糧，其中必須承擔的尊嚴挫傷，又豈只唾面自乾可比。而仗義直言的刀筆，寫下〈姚長子墓誌銘〉、〈周宛委墓誌銘〉、〈古今義烈傳〉，在文字的馳騁攻略中，揮兵於倭寇、揭竿於科舉，擎旗於民族大義，當然可比於單騎赴敵。「奪利爭名，甘居人後，觀場遊戲，肯讓人先，如此則緩急謬矣，不可解六。」無論前半生或後半輩子，鐘鳴鼎食式的萬般逸樂，或捉襟見肘式的簞瓢屢空，爭論於名利的，或計算於嬉鬧娛樂的，都非所急迫。這是異於常人，且非常人所能的行徑。表現張岱有所取有所不取的選擇，雖然無法在明末汙濁的政治中博取功名，以光宗耀祖。但著書立說，卻實現了著作等身的功業。

「博弈搏菹，則不知勝負，啜茶嘗水，是能辨澆、淄，如此則智愚雜矣，不可解七。」張岱廣於材藝，雖有紙醉金迷、伎弦管玩之失，但卻富厚了他的藝術生命。習

<sup>36</sup> 同註33，頁10。

<sup>37</sup> 同註12，頁207。

<sup>38</sup> 明·張岱，《石匱書·科目志》上海市：上海古籍出版社，2007年11月。卷廿七，頁2。

<sup>39</sup> 同註23，頁36。

<sup>40</sup> 同註23，頁35。

<sup>41</sup> 同註23，頁100。

琴如《陶庵夢憶·過劍門》所載：「主人精賞鑒，延師課戲，童手指千。蹊童到其家，謂『過劍門』，焉敢草草。」<sup>42</sup>磁陶銅青，精搜細羅，如〈附傳〉所言：「所遺尊、卣彝、名畫、法錦，以千計。」<sup>43</sup>藝術的鑑賞生活，使張岱靈敏於別具巧思，涵養於雅致情韻，使他在文章當中，標舉主體精神的觀照，深切生活體驗的真味。《幼學瓊林·地輿》：「淄澠之滋味可辨，涇渭之清濁當分。」<sup>44</sup>《呂氏春秋·精諭》：「孔子曰：『淄澠之合者，易牙嘗而知之。』」<sup>45</sup>張岱的文理思致流動於事物中，演繹為生活的情趣，耳目所接皆成風情之樂。《陶庵夢憶》所舉的各項民俗遊藝，琴棋蹴鞠，戲曲廟會，觀荷賞月，鬥雞賽舟，校獵演武等等，琳琅滿目，應接不暇。如張則桐所言：「張岱是一位造詣精深的生活藝術家，人生藝術化的觀念貫穿了他的一生。晚年雖然在貧困窘迫的物質生活中，我們仍能從他的詩文中感受到新鮮的藝術情趣。」<sup>46</sup>而《陶庵夢憶》是張岱藝術化人生的結晶。茶淫橘虐的生活，豐厚了張岱的品味，包括美食茶道、器皿古玩，在文藝創作中，深刻於風姿神韻，在精選細擇中，表現出靈動的世俗歡惡，舉筆點染自成樂趣。這自然不屬於奪長搏短的意氣之爭，也當不是汨沒於物流者所迷失。

張岱以七不可解，自解命運中所遭逢的課題，一切的體悟都來自於「人生無常」。「貴賤、貧富、尊卑」上下易位，「文武之能」被重新評價，「寬猛緩急之度」被重新擇選，以至於愚智之辨，得失之權衡，都被重新咀嚼。這一段文字夾雜家國覆沒之恨，愁鬱自解之願，有悔有悟，既自我嘲諷又自我肯定，並且寓褒於貶，而最後終究完成了人生的省思歷程。

### 三、擺盪之錘的休止符——蓋棺論定的自我觀照

蘇軾在〈縱筆三首〉其三：「北船不到米如珠，醉飽蕭條半月無。明日東家當祭灶，隻雞斗酒定餽吾。」<sup>47</sup>虛待於日與月之間是雞與酒的等候，普天下砥節守忠者，能料到此窮途末路嗎？陶淵明《雜詩》：「憶我少壯時，無樂自欣豫。猛志逸四海，騫翮思遠翥。」<sup>48</sup>但是回報他的遠大志向者，卻是權貴操持的庸腐官場。能逃離「舉世皆濁我獨

<sup>42</sup> 同註25，頁149-150。

<sup>43</sup> 同註23，頁216。

<sup>44</sup> 明·程登吉，《幼學故事瓊林》程允升原本，鄒聖脈增補，謝梅林、鄒可庭參訂，臺南：成大書局編輯部，1988年7月3版，頁15。

<sup>45</sup> 戰國·呂不韋，《呂氏春秋·審應覽第六·凡入篇第十八》高誘注，臺北：藝文印書館，1974年1月3版，頁497。

<sup>46</sup> 張則桐，〈從人生取向看張岱的價值觀念〉，《古今藝文》第三十一卷一期，頁45。

<sup>47</sup> 同註15，頁2328。

<sup>48</sup> 東晉·陶潛，《陶淵明全集》，（臺北：新興書局，1959年10月）頁52。

清」<sup>49</sup>者，唯有返璞歸真於自然。直到寫作〈自祭文〉的當下：「寒暑逾邁，亡既異存；外姻晨來，良友宵奔。」逾邁是時間的消逝，生命終究必須走至終點，生存與死亡既然存在著很大的差別，所以姻親摯友晨宵來奔。陶淵明以走向歸途者之心，想像死去後親友的倉皇奔走，對比於自己面對死亡的從容，筆墨略帶滑稽。此等滑稽更加添作者面對死亡的自在。「倉皇」由晨宵來奔可見。「葬之中野，以安其魂；窅窅我行，蕭蕭墓門。」一句，「蕭蕭」呼應首段「風氣蕭索」，借秋之肅殺，暗喻生命終了與枯萎。陶潛說：埋葬我於荒野之中，使我魂魄安息，有別於生者，我這一趟幽深沉寂的冥途，將入蕭索秋風吹拂的墓門。「奢恥宋臣，儉笑王孫。」即「恥宋臣奢，笑王孫儉。」，關於葬禮的安排，我羞如宋司馬桓魋的浪費，且嘲諷漢楊王孫的薄吝。無論浮靡奢華與節省薄吝都有過「過之」、「不及」之處，都失去悼亡的真諦。「廓兮已滅，慨焉已遐；不封不樹，日月遂過。」當空虛失落的感覺消逝，悲慨之情也會漸次遠離。不會再有人到墳上來聚土種樹，時間就這樣一天一天的過去。薄葬的苛吝，厚葬的靡費，將無益於安定死者飄浮的魂魄，無用於宣洩存者潰決的傾訴，隨時日之遠去，痛失之情淡漠，也不再時時弔念於墳前。既然如此，又何必計較於厚薄，俗人自擾罷了。順乎人情，盡乎心意就好了，既然如此，又何必窮盡有生，汲汲奔走於鑽營。

「匪貴前譽，孰重後歌；人生實難，死之如何，嗚呼哀哉！」我既然已不重視生前的虛名，又怎麼會注重死後的歌功頌德。人生在世實在艱辛，死又有什麼關係呢？嗚呼哀哉！為什麼世人總是想不透，而有那麼多的牽掛與不捨呢？前後兩個「嗚呼哀哉」：第一個表達生離死別之痛，人情所難免，陶淵明也為之嘆息。第二個表達名利毀譽之追逐，終生難已，死後都將落空，世人為何淺薄而不能通達。在行將就木之際，〈自祭文〉中還不失幽默的，為世人一發扼腕之嘆。充份表現了從容不迫的態度。

張岱在〈自撰墓誌銘〉中自我論定：「故稱之以富貴人可，稱之以貧賤人亦可」總結一生，張岱可說是富貴人，無論前半生浸淫藝術玩賞的頹廢，或後半生筆耕著作等身的績業。也可以說是貧賤人，無論明亡前的孤芳自賞，遠離功成名就的追求，或明亡後的破敗流離，悔恨慘半的自咎與自責，兼以擔糞自虐求生的困苦。「稱之以智慧人可，稱之以愚蠢人亦可」也可以說張岱具有智慧，否則怎麼能擁有跨越各領域的筆墨傳世，張則桐：「勤奮著書是張岱的價值觀念在生活實踐中的具體表現，從二十七歲編成《徐文長逸稿》開始，他手中的筆一直沒有停止，去世之前還在為《越人三不朽圖贊》的刊印忙碌。張岱的著述涉及史學、經學、文學、類書等各個領域，幾乎包括了

<sup>49</sup> 同註1，頁477。

明清之際文藝學術的所有領域，其中史學和文學的成就尤其突出。他以宏富的著述樹立了明末清初思想文化大家的地位。」<sup>50</sup>句括《夜帆船》在內，從存明史到百科全書，包羅萬象，從充沛活躍的筆觸，能見其不為困窘所苦的自在與自得。但是如果以不務功利的冬烘，也可稱之為不識時務的愚笨人。「稱之以強項人可，稱之以柔弱人亦可」在艱困中，賴農耕以為生，尚且勇於實現理想，可以說是一個堅強的勇者。在亡國後，沒有選擇以身就義，也可以被罵為軟弱的人。「稱之以卞急人可，稱之以懶散人亦可」說他躁急或懶散都可以，反正他不在乎。「學書不成，學劍不成，學節義不成，學文章不成，學仙學佛，學農學圃，俱不成。任世人呼之為敗子，為廢物，為頑民，為鈍秀才，為瞌睡漢，為死老魅也已矣。」這一生的多才多藝，舉凡文人學者所沾染浸潤者，雖不能成就一家之學，但書法舞劍之術，節義文章之能，求仙成佛之思，務於農圃之勞，莫不經歷。任憑世俗人以敗家子，頹廢者，頑冥人、鈍秀才，瞌睡漢，甚或死老妖來稱呼他！檢點之下，他無愧此生，冥冥黃泉路，行之可也。

#### 四、自祭文與自撰墓誌銘的寫作特色

##### （一）傷春悲秋，潛藏遺憾

陸機（261年－303年）〈文賦〉：「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。」<sup>51</sup>本文陶淵明以秋景發端，既寫實於時序，也特別能誘發秋景蕭條的悲涼氣氛，特別能烘托行將就木之人的傷痛感懷，以及一個人即將死亡的特定情境。自楚辭以來，悲秋的文學傳統，以蕭條的秋景寄寓傷感。楚辭〈九歌·湘夫人〉：「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予，嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。」<sup>52</sup>將迎神之巫不見神靈的落寞、惆悵之情，融於洞庭湖的波風落葉聲中，愈發顯得淒清和悲涼。暗示：神明未來，來的只有蕭索的落葉，憑添傷感。「鴻雁于征，草木黃落。陶子將辭逆旅之館，永歸於本宅。」本文中「逆旅之館」、「本宅」比喻人世，生只是暫時的借居，死才是本來的歸宿。《列子·天瑞篇》：「精神離形，各歸其真，故謂之鬼。鬼，歸也。歸其真宅。」<sup>53</sup>陶淵明〈雜詩〉：「家為逆旅舍，我如當去客。去去欲何之，南山有舊宅。」<sup>54</sup>大雁南飛而去，草木枯黃凋零，陶子將要辭別人世，永遠回歸於舊宅。「故人淒其相悲，同祖行於今夕。羞以嘉蔬，薦以清酌，候顏以冥，聆

<sup>50</sup> 同註46，頁48。

<sup>51</sup> 同註4，頁245。

<sup>52</sup> 同註1，頁141。

<sup>53</sup> 戰國·列子，《列子》張湛註（臺北：藝文印書館，1974年9月）頁11。

<sup>54</sup> 同註48，頁53。

音愈漠。嗚呼哀哉！」推想老朋友淒涼的以悲傷的態度相對，齊聚在今晚為我設宴逆行，獻上嘉肴，呈上美酒。生離死別是人生大事，悲痛與不捨是人之常情，就算是視死如歸，有大去的心理準備，但這些熟知的面容，這些熟悉的語音也將漸次遠離模糊消逝，怎不令人悲傷呢？「陶公本性嫌無病呻吟，而其祚莫不有物，乃自感覺身體之衰微，如西山殘日，秋圃荒枝，藉〈挽歌〉、〈自祭文〉之文以敘人生觀。」<sup>55</sup>

## （二）似貶而褒，正言若反

在回顧之作中，張岱作了自我觀照的省思，以多重角色自嘲。「稱之以富貴人可，稱之以貧賤人亦可」舉富貴、貧賤對稱，一方面表示陷於墜落的局勢中，身份地位丕變，可以見其倉皇的面貌。一方面表現屈於山野的乏困中，守節著述，可以見其操守的堅定。「稱之以智慧人可，稱之以愚蠢人亦可」舉智慧、愚蠢對稱，一方面以得失不在於擲骰子、下棋等遊戲上，而在深切體會對生命所造就的滋補，一方面標榜自我靈動之心，對於遍嘗甘苦的主宰性。「稱之以強項人可，稱之以柔弱人亦可」舉強項、柔弱對稱，一方面揭示強弱不能就表象論定，而在當爭與不當爭的價值判準。處清劣境之中，唾面自乾又如何，韓信尚且受跨下之辱。當為所當為時，則將義不容辭，躍馬干戈以之，張岱曰：「余故不能為史，而不得不為其所不能為，固無所辭罪。然能為史而能不為史者，世尚不乏其人，余其執簡俟之矣。」<sup>56</sup>在文字箝制的高壓中，猶堅持著述《石匱書》。「稱之以卞急人可，稱之以懶散人亦可」舉卞急、懶散對稱，表示不汲汲於世道的競名逐利錙銖必較，《離騷》：「忽馳騫以追逐兮，非余心之所急。老冉冉其將至兮，恐脩名之不立。朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英。信姱以練要兮，長顙頡亦何傷？」<sup>57</sup>張岱所顙頡、急切者自是千載文人脩名脩德、著書立說的大功大業。「學書不成，學劍不成，學節義不成，學文章不成，學仙學佛，學農學圃，俱不成」舉「書劍節義文章仙佛農圃」為範疇，指前半生承自晚明，狂狷不羈玩物玩世的放任所成就，藝廣多方，雖未能建立一家之說，但卻無所不涉。後半生投棄荒遐，飽受手足胼胝之苦，也練就挑糞力杵農圃之技。內容寓褒於貶，正言若反，淚眼中夾雜自得，歷數經歷，無限滄桑。「任世人呼之為敗子，為廢物，為頑民，為鈍秀才，為瞌睡漢，為死老魅也已矣。」張岱自許絕不坐困於「患人之不己知」的憂慮之中。這種自信不正是《論語·憲問》：「子曰：『不患人之不己知，患其不能也。』」<sup>58</sup>充分表達了操之在我的自我肯定。

<sup>55</sup> 清·鄭文焯注，《陶集鄭批錄》卷三，[日]橋川時雄補校，文字同盟社，1927年，頁51。

<sup>56</sup> 同註23，頁100。

<sup>57</sup> 同註1，頁22。

<sup>58</sup> 同註33，頁154。

### （三）以生悼死，對比與想像一起奔放

陶淵明在祭文中想像了臨終送別的場景，「故人淒其相悲，同祖行於今夕。羞以嘉蔬，薦以清酌。候顏以冥，聆音愈漠。」對於生命的凋零，有一種置身事外的輕鬆，對於黃泉之途，有視死如歸的從容，「嘉蔬清酌」在前，如同一生所追求的平靜與樸實，生命的真味也當在清茶與淡飯之中。人生而如此，所以祭亦當如是，所怡然而自適者，解脫腐臭政治所夾帶的腥肉躁魚，將離世的軀殼無所罣礙。「惟此百年，夫人愛之。懼彼無成，愒日惜時。存為世珍，沒亦見思，嗟我獨邁，曾是異茲。寵非己榮，涅豈吾緇，捭兀窮廬，酣飲賦詩。」對比人我的緩急，無須議價得失。對於有限生命的對待方式，有更多的解放與鬆綁，完全脫去世事顛沛的滋擾，表現平實而豐富的生命內涵，用語簡樸、優美，不加矯飾。「外姻晨來，良友宵奔，葬之中野，以安其魂，窆窆我行，蕭蕭墓門」想像親友故舊，聞訊惶惶，倉促疾走。但是終究要遠離的，也只有自己的魂魄。以生悼死，情感雖平淡沖和，但是表情瀟灑，態度曠達。

### （四）以死念生，感性與懷恩振臂相擁

張岱在自撰之作中，將行仍感念親恩，對於尊長憐愛培育之心，慨然回首，沒世難忘，「生於萬曆丁酉八月二十五日卯時，魯國相大滌翁之樹子也，母曰陶宜人。幼多痰疾，養於外大母馬太夫人者十年。外太祖雲谷公宦兩廣，藏生牛黃丸盈數簍，自余囡地以至十有六歲，食盡之而厥疾始瘳。」裸抱提攜的恩情，暖日照拂的慈輝，喧妍了篇章，也光迴照返了熒熒燭炬，能見菊老荷枯的淚水滌盡一生的塵僕，做懷恩遠行的準備。「六歲時，大父兩翁攜余之武林，遇眉公先生跨一角鹿，為錢塘遊客，對大父曰：『聞文孫善屬對，吾面試之。』指屏上李白騎鯨圖曰：『太白騎鯨，采石江邊撈夜月。』余應曰：『眉公跨鹿，錢塘縣裡打秋風。』眉公大笑，起躍曰：『那得靈雋若此！吾小友也。』欲進余以千秋之業，豈料余之一事無成也哉！」感恩懷德中，猶有老驥伏櫪的悲鳴，有忝所譽的慨嘆，直到當下仍有責任未了的遺憾。他的《自撰墓誌銘》通篇文字精煉而暢達，串貫喻托，排比成諷，對比奢靡與貧窶，痛陳亡國之恨。所涉命題無不莊嚴凝重，然而乞兒與玉帝成文，唾面與遊戲成詞，以詼諧調謔，寄寓嚴肅的獨白。自陳癖嗜，非祭文「隱惡揚善」之常法，但是對比於「著作等身」，又有志拔能超之卓絕。有懷慕、有悔恨，有自責、有自強，多重對立的情感，成為張岱豐富的人生經歷的最佳寫照。



## 伍、結語

雖然面臨死生之大限，但無張惶之憔悴。料定必然，所以從容以之。因此，有更多冷靜的時間，做自我獨白的檢視。回溯高風張帆的險境，或泥船渡河的窒礙，消融在歲月的灰燼中，瀝血猶帶腥臊的痛，滋育灰燼，成為宏富生命內涵的動力，在自為之作中散發光亮，成為不朽。張岱在墓誌銘言：「因思古人如王無功、陶靖節、徐文長皆自作墓銘，余亦效顰為之。」舉了王績、陶潛、徐渭等人之作。正因為這些作品，在時窮困蹙中，表情真摯，率真於自我獨白的觀照，具有生動的感動力。影響所及，張岱效顰之作也突出優異，尚繼武曰評之：「其文文筆跳宕峭快，時而沉著鬱憤，時而輕靈明快，時而貌莊令人深思，時而詼諧催人反省，在歷代自題墓誌銘文叢中，具有獨特的風格和思想內容，折射出張岱曲折多難的人生經歷，和卓然持異的文化人格。」<sup>59</sup>自撰墓誌銘的體裁，從漢哀帝杜鄴起，到張岱的自撰之作，可以說是出類拔萃。葛洪（284年—363年）《西京雜記》：所載「杜子夏葬長安北四里，臨終作文曰：『魏郡杜鄴，立志忠款。犬馬未陳，奄先草露。骨肉歸於后土，氣魄無所不之。何必故丘，然后即化。封於長安北郭，此焉晏息。』及死后，命刊石，埋於墓側。」<sup>60</sup>簡陳事略，僅供後人按碑稽考。到了陶淵明，一反〈薤露〉、〈蒿里〉的恐懼和憂傷，表達面對生死的坦然，對曲終人去的讚禮，帶陶式的幽默口吻，勘破形體與精神的真正自由，自是一大特色。包括王績的自撰之作，不寫世系，甚至於目地不在陳述臧否，也不細數功蹟，全然是抒發自我的情調，自我獨白的口吻，對於祭文寫作形式的解放，亡者真切自我的表白，有別於形式的堆疊，有別於他撰墓誌銘，涵詠豐富自我追悼之情。

唐代的自撰之作，裴度（765年—839年）只留「裴子為子之道，備存乎家牒；為臣之道，備乎國史。」<sup>61</sup>片語隻辭。而顏真卿（709年—785年）因平亂而遭害，雖然有墓誌之作，沒有傳世。韓昶（？—855年）自為之作，自陳世系及己所傳，布陳細瑣，「不通人事，氣直，不樂者或終年不與語。因與俗乖，不得官。」偶發牢騷，以銘文略表個人的蹉跎，平凡無奇。銘文：「噫，韓子，噫，韓子。世以昧昧為賢，而白黑分。眾以委委為道，而曲直辨。生有志而卒不能就，豈命也夫！豈命也夫！」雖然一吐不遇之痛，但是敘述空存憂惱，而並不深刻。杜牧（803年—852年）《自撰墓誌銘》大量記述祖考與官歷，並涉夜夢、星象、甕裂等事以為死亡之兆，不同於一般自省自悔自

<sup>59</sup> 同註12，頁206。

<sup>60</sup> 東晉·葛洪，《西京雜記》（臺北：廣文書局，1981年12月），頁38。

<sup>61</sup> 宋·王讜，《唐語林》，臺北：廣文書局，1968年6月，卷二，頁十一，總頁60。

悟自得之作，無法呈現個人自我評價的觀點。無如袁枚（1716年－1797年）自輓詩：「人生如客耳，有來必有去。其來既無端，其去亦無故。但其臨去時，各有一條路。…逝者如斯夫，水流花王住。但願著翅飛，豈肯回頭顧？偉哉造化爐，洪鈞大鼓鑄。我學不祥金，躍治自號呼。作速海風迎，仙龕陪白傅。或遊天外天，目睹所未睹。勿再入輪迴，依舊詩人作。」<sup>62</sup>寫得暢快淋漓，如同曹操（155年－220年）的〈善哉行〉裡所說：「人生如寄，多憂何為？」瀝乾憂慮後，袁枚也能敞懷邀請大家為其生輓，無論得到的是揶揄，或是嘲諷，或是真情挽留，或是曠達一嘆，坦然如此，竟讓他多活了好幾年，直到八十二歲才仙逝。

張岱自撰之作，抱存「名根一點，堅固如佛家舍利，劫火猛烈，猶燒之不失。」<sup>63</sup>儒家聖賢立德立言立行的訓誨，發酵發光發熱，成為張岱自我價值判斷的根本，他自嘲：「然瓶粟屢罄，不能舉火，始知首陽二老，直頭餓死，不食周粟，還是後人粧點語也。饑餓之餘，好弄筆墨。」<sup>64</sup>蘸饑為筆，悔悟故國如夢。不可自解的排比相對，造就譏諷，以詼諧相戲謔，但是所彰顯的氣節崇高，情操偉偉，態度莊嚴而蘊情深厚。相較於五十歲以前遊戲人生的態度，深刻的表達臨老悲壯的情懷，令人動容。陶潛以悟透自解之心貫串了自祭的文字，放下世事的銀鐐囚錮，自放於天地之間，與張岱成為文學上儒道自為之作的雙璧。

## 參考書目

### 一、傳統文獻

- 《廣解四書》朱熹集注，蔣伯潛廣解，東華書局印行，1961年。  
 戰國·屈原，《楚辭注釋》馬茂元主編，楊金鼎、王從仁、劉德重、殷光熹注釋，臺北：文津出版社，1985年6月大陸初版，1993年9月臺灣初版。  
 戰國·列子，《列子》張湛註，臺北：藝文印書館，1974年9月。  
 戰國·呂不韋，《呂氏春秋》高誘注，臺北：藝文印書館，1974年1月3版。  
 戰國·莊子，《莊子·大宗師》，陳鼓應註譯，臺北：臺灣商務印書館，1984年3月六版。  
 漢·司馬遷，《史記》，裴駟集解，司馬貞索隱，張守節正義，鼎文書局，1977年。

<sup>62</sup> 清·袁枚，《小倉山房詩文集》上冊，上海古籍出版，1988年1版，2009年4月翻刷，頁823。

<sup>63</sup> 同註23，頁111。

<sup>64</sup> 同註23，頁110。

- 漢·戴德、戴聖漢·戴德、戴聖，《十三經注疏》八，《禮記疏卷》鄭沅注，孔穎達疏，據嘉慶20年宋本，臺北：藝文印書館，1955年4月。
- 東晉·陶潛，《陶淵明集校箋》，上海市：上海古籍出版社，1996年12月。
- 東晉·陶潛，《陶淵明全集》，臺北：新興書局，1959年10月。
- 東晉·陶潛，《靖節先生集》，（四部備要）據陶文毅集注本，臺北：中華書局，1965年。
- 東晉·葛洪，《西京雜記》，臺北：廣文書局，1981年12月。
- 《兩漢魏晉十一家文集·揚雄》上冊，臺北：世界書局。1973年5月，
- 南朝梁·劉勰著，詹鍔義證，《文心雕龍義證》，上海市：上海古籍出版社，1999年12月3版。
- 南朝梁·蕭統，《文選》臺北：藝文印書館，1972年9月6版。
- 南朝梁·蕭統，《文選》上海市：上海古籍出版社，1986年6月。
- 唐·王績，《王績詩文集校注》臺北：國立編譯館，1998年6月。
- 唐·韓愈，《韓昌黎全集》冊二，《四部備要》據東雅堂本，臺北：中華書局，1966年3月1版。
- 唐·劉知幾，《史通通釋·序傳》清·浦起龍釋，白王崢校點，臺北：藝文印書館，1978年。
- 宋·王讜，《唐語林》，臺北：臺北廣文書局，1968年6月。
- 宋·蘇軾，《蘇軾詩集》，清·王文誥、馮應榴輯注，臺北：學海出版社，1983年。
- 元·陳秀民，《東坡文談錄》，臺北：藝文印書館《百部叢刊集成》，1969年。
- 明·吳訥、徐師曾合著，《文體明辨序說》，臺北：長安出版社，1978年12月。
- 明·程登吉，《幼學故事瓊林》程允升原本，鄒聖脈增補，謝梅林、鄒可庭參訂，臺南：成大書局編輯部，1988年7月3版。
- 明·張岱，《張岱詩文集》，上海市：上海古籍出版社，1991年。
- 明·張岱，《石匱書·科目志》上海市：上海古籍出版社，2007年11月。
- 明·張岱，《陶庵夢憶·西湖尋夢》，北京市：作家出版社，1995年12月。
- 明·徐渭，《徐文長三集》，臺北：國立中央圖書館，1968年7月。
- 明·袁宏道，《袁中郎全集》，臺北：偉文出版社，1976年。
- 清·汪汲著，《事物原會》，據清古愚出房藏本影印出版。揚州市：江蘇廣陵古籍刻印社。1989年。第二書庫A區，R 041 131。請洽一樓出納組調閱館藏。
- 清·袁枚，《小倉山房詩文集》上冊，上海市：上海古籍出版，1988年1版，2009年4月再版。
- 清·鄭文焯注，《陶集鄭批錄》，[日]橋川時雄補校，文字同盟社，1927年。

## 二、近人著作

川合康三著，《中國的自傳文學》蔡毅譯，北京：中央編譯出版社，1998年6月。

余德余，〈甘灑熱血存「春秋」——張岱〈自為墓誌銘〉現象窺探〉，2004年6月，《紹興文理學院學報》哲學社會科學，第24卷第3期，頁40-44。

尚繼武，〈自為墓志寫心曲-張岱的特異文化人格探窺〉《前沿》，2005年，第5期，頁206—209。

張則桐，〈從人生取向看張岱的價值觀念〉，《古今藝文》第三十一卷一期，頁44-49。

劉繼才，〈王績與陶淵明比較論〉，《江寧教育學院學報》，1995年第1期，頁69-80。



《北市大語文學報》第七期；105-130頁

臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2011年12月

# 篇章邏輯與讀寫教學

陳 滿 銘\*

## 【 摘 要 】

近幾年來，對篇章邏輯的研究，已「集樹成林」，不僅確定了它的原則、內容和範圍，也理清了它的哲學與心理基礎，甚至美感效果，建構了科學化的完整體系，成為一個新學門。它可以說就是「聯句成節（句群）、聯節成段、聯段成篇的邏輯結構」。梳理了這種篇章的「邏輯結構」，在進行讀寫教學時，都可循此導入，使學生熟練「謀篇布局」的條理，以收到良好效果。

**關鍵詞：**篇章邏輯、讀寫教學

---

\* 臺灣師範大學國文系退休教授

# The Logic of Composition and Reading/Writing Instruction

Chen, Man-Ming<sup>\*</sup>

## Abstract

The study of compositional logic has fruitful results in recent years. It has not only defined the principle, subject matter and research scope, but also established the philosophical and psychological rationale. It has formed a school study that possesses a holistic system. The organization of writing, simply speaking, is the way to present an article orderly. It is the logical structure to combine sentences into paragraph (sentence group), and then to combine paragraphs into a piece of writing. Teachers may apply the logical structure of a literary work to reading instruction, and help students to learn the conception skill, to identify the theme of writing, and to appreciate the aesthetic view.

**Keywords:** the logic of composition, reading/ writing instruction

---

<sup>\*</sup> The Retired Professor of the Department of Chinese Literature, National Taiwan Normal University

## 一、前言

由於篇章邏輯，是組織篇章之內容材料以求合於邏輯結構的一種條理或模式，簡單地說，就是「謀篇布局」的法則。因此運用篇章邏輯在進行讀寫教學之際，是佔有十分顯著地位的。本文即著眼於此，試著眼於「篇章邏輯在讀寫教學中之地位」、「篇章邏輯在閱讀教學中之運用」與「篇章邏輯在寫作教學中之運用」為主要內容，分別舉例並附以篇章邏輯結構分析表，依序加以探討，以見篇章邏輯在讀寫教學中之功用於一斑。

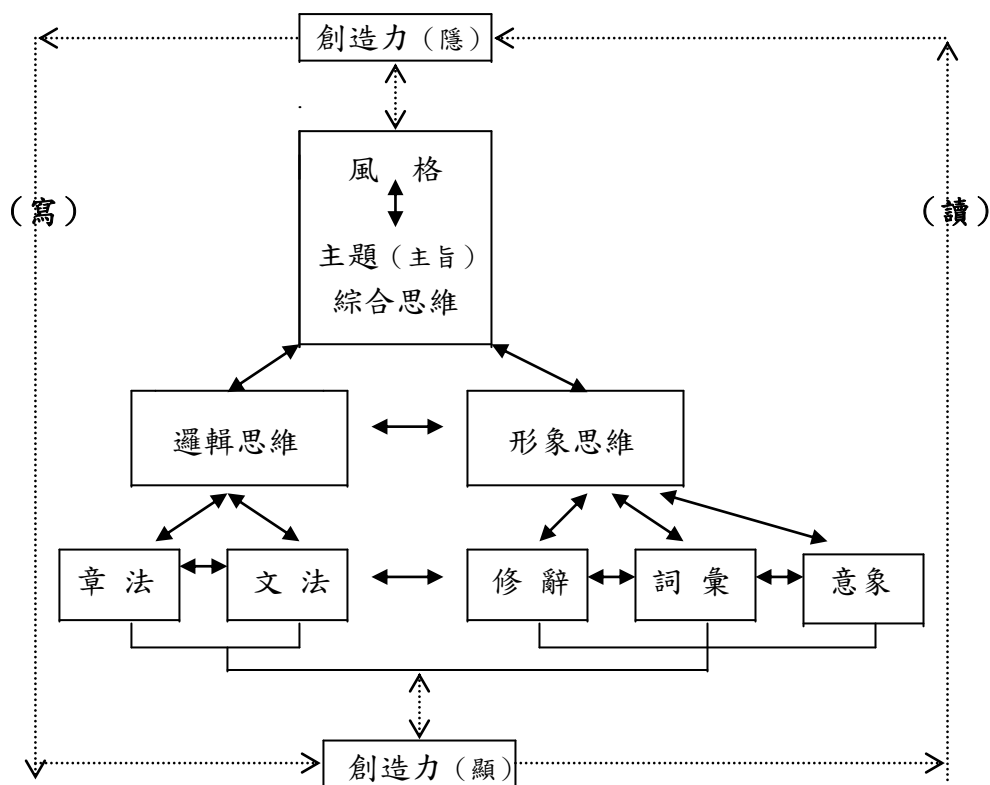
## 二、篇章邏輯在讀寫教學中之地位

辭章是結合「形象思維」、「邏輯思維」<sup>1</sup>與「綜合思維」所形成的。而這三種思維，各有所主。就「形象思維」而言，如果是將一篇辭章所要表達之「情」或「理」，也就是「意」，主要訴諸各種偏於主觀的聯想、想像，和所選取之「景（物）」或「事」，也就是「象」，連結在一起，或者是專就個別之「情」、「理」、「景」（物）、「事」等材料本身設計其表現技巧的，皆屬「形象思維」（運用典型的藝術形象來顯示各種事物的特質）；這涉及了「取材」與「措詞」等問題，而主要以此為探討對象的，就是意象學（狹義）、詞彙學與修辭學等。就「邏輯思維」而言，如果整個就「景（物）」或「事」（象）等各種材料，對應於自然規律，結合「情」與「理」（意），主要訴諸偏於客觀的聯想、想像，按秩序、變化、聯貫與統一之原則，前後加以安排、佈置，以成條理的，皆屬「邏輯思維」（用抽象概念來顯示各種事物的組織）；這涉及了、「布局」（含「運材」）與「構詞」等問題，而主要以此為研究對象的，就字句言，即文（語）法學；就篇章言，就是篇章邏輯學或章法學。就「綜合思維」而言，是合「形象思維」與「邏輯思維」而為一的，而一篇辭章用以統合「形象思維」（偏於主觀）與「邏輯思維」（偏於客觀）而為一的，乃是主旨與風格（韻律）等，這就涉及了主題學與風格學等。而以此整體或個別為對象加以研究的，則統稱為辭章學或文章學。<sup>2</sup>它們的關係是：

<sup>1</sup> 吳應天，《文章結構學》（北京：中國人民大學出版社，1989），頁345。

<sup>2</sup> 陳滿銘，《章法學綜論·自序》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003），頁1。





可見辭章的內涵，對應於學科領域而言，主要含意象學（個別、整體）、詞彙學、修辭學、文（語）法學、章法學、主題學、風格學……等。而這些都與形象思維、邏輯思維或綜合思維有著密切的關係。其中有偏於字句範圍的，主要為意象（個別）、詞彙、修辭、文（語）法；有偏於章與篇的，主要為意象（整體）與章法；有偏於篇的，主要為主旨與風格。而其中所謂的章法也就是篇章邏輯。

如此看來，篇章邏輯或章法所探討的，乃篇章內容材料之邏輯結構，是源自於人類共通之理則，亦即對應於自然規律來說的。所以一般創作者雖日用而不知、習焉而不察，但很早就受到辭章學家的注意，只不過所看到的都是其中的幾棵「樹」，而一概不見其「林」。一直到晚近，經過多年努力的探究，才逐漸「集樹成林」，並確定它的原則、範圍和主要內容（含類別與模式），尋得它的哲學、心理基礎和美感效果，建構了一個體系，而形成一個新的學科<sup>3</sup>。而目前所能掌握之篇章邏輯或章法，約四十種，

<sup>3</sup> 鄭頤壽：「臺灣建立了「辭章章法學」的新學科，成果豐碩，代表作是臺灣師大博士生導師陳滿銘教授的，《章法學新裁》（以下簡稱「新裁」）及其高足仇小屏、陳佳君等的一系列著作。……臺灣的辭章章

那就是：今昔、久暫、遠近、內外、左右、高低、大小、視角轉換、知覺轉換、時空交錯、狀態變化、本末、淺深、因果、眾寡、並列、情景、論敘、泛具、虛實（時間、空間、假設與事實、虛構與真實）、凡目、詳略、賓主、正反、立破、抑揚、問答、平側（平提側注）、縱收、張弛、插補<sup>4</sup>、偏全、點染、天（自然）人（人事）、圖底、敲擊<sup>5</sup>等。這些篇章邏輯或章法，用在「篇」或「章」（節、段）上都可以造成秩序、變化、聯貫與統一的效果，以擔負組織內容材料之作用。而秩序、變化、聯貫與統一，就是篇章邏輯或章法之四大原則<sup>6</sup>，教師教學時可由此導入，以指導學生熟悉篇章邏輯或章法，以增進其讀寫效果。

如此由不同的篇章邏輯或章法，以形成不同的結構，如「先遠後近」、「先平提後側注」、「先凡後目」、「先敘後論」等；而同一個篇章邏輯或章法，又可形成不同的結構類型，如「先正後反」、「先反後正」、「正、反、正」、「反、正、反」等。教師熟悉了這些合於秩序、變化、聯貫、統一的條理，才能夠對應於每一作者「習焉而不察」之各種「邏輯思維」，將其篇章的邏輯結構梳理清楚，從而深入辭章的義蘊、辨析布局的奧妙，由「讀」而「寫」地掌握讀寫的要領，以提升「讀寫教學」的效果<sup>7</sup>，因此「篇章邏輯」在「讀寫教學」中地位，十分重要。

### 三、篇章邏輯在閱讀教學中之運用

閱讀教學，本有課內與課外之別，但在此，則只談課內教材。而課內教材之閱讀教學，其範圍、步驟，大致為「題解」、「作者生平」、「單詞分解」（形、音、義）、「語句剖析」（文法）、「義旨探究」（主題、意象）、「作法審辨」（修辭、章法）、「深究鑑賞」

法學體系完整、科學，已經具備成『學』的資格。它研究成果豐碩，已經『集樹而成林了』見〈中華文化沃土，辭章學圖奇葩——讀陳滿銘，《章法學新裁》及其相關著作〉，《海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會文集》（蘇州：蘇州大學，2002），頁131-139。又王希杰：「陳滿銘教授初步建立了科學的章法學體系。……如果說唐鉞、王易、陳望道等人轉變了中國修辭學，建立了學科的中國現代修辭學，我們也可以說，陳滿銘及其弟子轉變了中國章法學的研究大方向，建立了科學的章法學，把漢語章法學的研究轉向科學的道路。」見〈章法學門外閑談〉，《國文天地》18.5（2002.10），92-95。

<sup>4</sup> 以上章法，見陳滿銘，〈談辭章章法的主要內容〉，《章法學新裁》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001），頁319-360。又見仇小屏，〈篇章結構類型論〉上、下（臺北：萬卷樓圖書公司，2000），頁1-620。

<sup>5</sup> 以上五種章法，見陳滿銘，〈論幾種特殊的章法〉，臺灣師大《國文學報》31（2002.6），頁193-222。

<sup>6</sup> 陳滿銘，〈論辭章章法的四大律〉，《國文天地》17.4（2001.9），頁101-107。

<sup>7</sup> 陳滿銘，〈談課文結構分析的重要——以高中國文課文為例〉，《兩岸暨港新中小學國語文教學國際研討會論文集》（臺北：臺灣師大國文系，1995），頁13-41。

與「評量」等<sup>8</sup>，其中與篇章邏輯或章法有直接而密切關係的，就是「作法審辨」。這個部分，主要訴諸主觀，特別講求「形象思維」的，為「修辭」；而主要訴諸客觀，特別講求「邏輯思維」的，則是「篇章邏輯」或「章法」。底下即專著眼於此，按其四大原則，舉例略予說明，以見篇章邏輯在閱讀教學上的重要性。

首先是秩序原則：所謂「秩序」，是將內容材料依序加以整齊安排的意思。任何章法都可依循此律，由於「移位」而形成其先後順序。茲舉較常見的十幾種篇章邏輯或章法來看，它們可就其先後順序，形成如下「移位」結構：（一）今昔法：「先今後昔」、「先昔後今」；（二）遠近法：「先近後遠」、「先遠後近」；（三）大小法：「先大後小」、「先小後大」；（四）本末法：「先本後末」、「先末後本」；（五）虛實法：「先虛後實」、「先實後虛」；（六）賓主法：「先賓後主」、「先主後賓」；（七）正反法：「先正後反」、「先反後正」；（八）抑揚法：「先抑後揚」、「先揚後抑」；（九）立破法：「先立後破」、「先破後立」；（十）平側法：「先平後側」、「先側後平」；（十一）凡目法：「先凡後目」、「先目後凡」；（十二）因果法：「先因後果」、「先果後因」；（十三）情景法：「先情後景」、「先景後情」；（十四）論敘法：「先論後敘」、「先敘後論」；（十五）底圖法：「先底後圖」、「先圖後底」。這些「順」或「逆」所形成的結構，隨處可見<sup>9</sup>。如劉蓉的〈習慣說〉：

蓉少時，讀書養晦堂之西偏一室。俛而讀，仰而思；思而弗得，輒起，繞室以旋。室有窪徑尺，浸淫日廣。每履之，足苦蹢焉；既久而遂安之。

一日，父來室中，顧而笑曰：「一室之不治，何以天下國家為？」命童子取土平之。

後蓉履其地，蹢然以驚，如土忽隆起者；俯視地，坦然則既平矣。已而復然；又久而後安之。

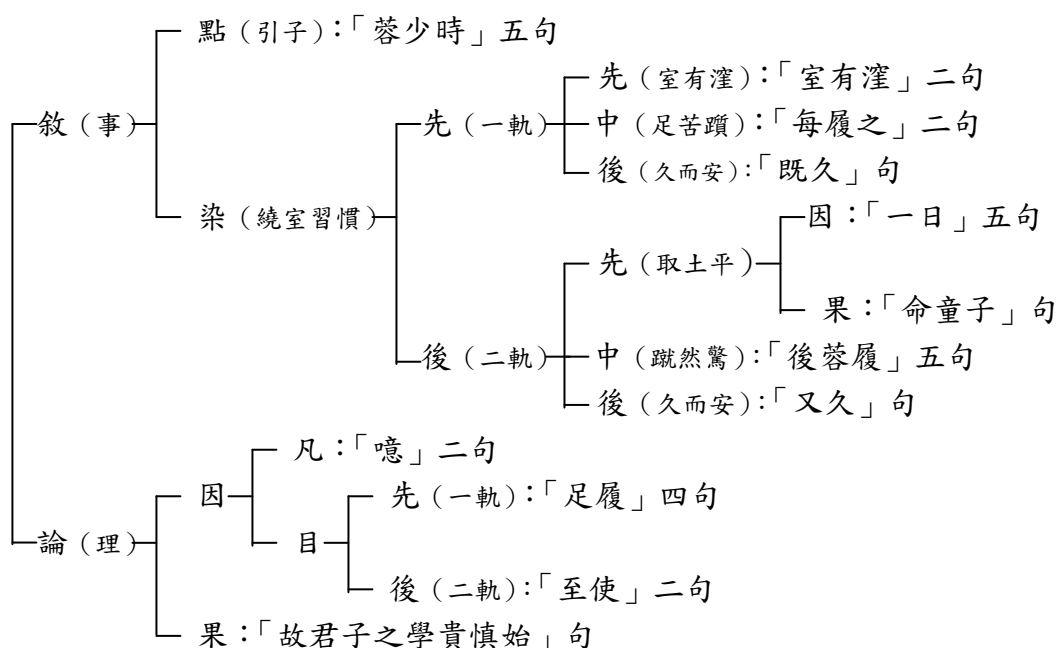
噫！習之中人甚矣哉！足履平地，不與窪適也；及其久，而窪者若平。至使久而即乎其故，則反窒焉而不寧。故君子之學貴慎始。

此文旨在說明習慣對人影響之大，藉以讓人體會「學貴慎始」的道理。它就結構而言，可大別為「敘」與「論」兩大部分。其中「敘」屬「目」（條分）而「論」屬「凡」（總括）。屬「目」之敘，先以「蓉少時」七句，敘述自己繞室以旋的習慣，作為引子，

<sup>8</sup> 章微穎，《中學國文教學法》（臺北：蘭臺書局，1969），頁37-60。又黃錦銘，《中學國文教材教法》（臺北：教育文物出版社，1983），頁57-158。

<sup>9</sup> 同注6，頁101-102。

以領出下面兩軌文字來。再以「室有滄徑尺」五句，敘述室有滄而足苦躓，卻久而安的情事，這是第一軌；然後以「一日」十三句，敘述自己因父親取土平而蹴然以驚，卻又久而後安的經過，這是第二軌。而屬「凡」之論，則先以「噫！習之中人也甚矣哉」，為習慣對人之影響而發出感歎；再以「足履平地」四句，呼應屬「目」之第一軌加以論述；接著以「至使久而即乎其故」二句，呼應屬「目」之第二軌加以論述；最後以「故君子之學貴慎始」一句，由習慣轉入為學，將一篇主意點明作結。此文誠如宋廓所說「文章以『思』為經，貫穿始末。因『思』而『繞室以旋』，從『旋』而極其自然地引渡到主題的闡發」<sup>10</sup>，這樣所闡發的主題，便更為明哲，而富於說服力了。其結構分析表為：



由上表可看出，這篇文章主要是用敘論、點染、因果、凡目、先後（今昔）等移位性篇章邏輯或章法來組織其內容材料，以形成其結構的。

這種合於「秩序」的結構，無論順、逆，都是作者將內容材料，訴諸人類求「秩序」的心理，經過邏輯思考，予以組合而成的。因此用以訓練學生作或順或逆的單向思考，是極為直接而有效的。松山正一著、歐陽鍾仁譯的《教師啟發學童思考能力的

<sup>10</sup> 宋廓語，見陳振鵬、章培恆主編，《古文鑑賞辭典》下（上海：上海辭書出版社，1998），頁2004。

方法》一書中列有幾種方法，如「有條理地啟發學生的思考」、「藉分析事理啟發學生的思考」、「藉因果關係啟發學生的思考」、「藉知識的結構啟發學生的思考」<sup>11</sup>，都與此有關。而多湖輝所著的《全方位思考方法》一書更針對著逆向思考，提出「站在完全相反的立場來思考」的主張<sup>12</sup>。而這「順」和「逆」的邏輯思維，如反映在小學生的作文上，據調查是這樣子的：

六年級學生的作文，順敘佔87.61%，插敘佔3.54%，倒敘佔8.85%。小學生基本上只能運用順敘法。據黃仁發等的調查三年級學生只會順敘，五年級會插敘的佔2.28%，個別學生作文有倒敘的萌芽，即開頭一、二句把後面的事情提前說。<sup>13</sup>

可知「順」的思考，對小學生而言，遠比「逆」者的發展為早、為易。等他們上了中學以後，則無論「順」、「逆」，都將趨於容易了。

不過，無論「順」、「逆」，如就今與昔、遠與近、因與果、虛與實、凡與目、圖與底等相應之兩者來說，它們的結合關係就是「反復」，亦即「齊一」的形式<sup>14</sup>。對此，陳望道說：

形式中最簡單的，是反復（Repetition）。反復就是重複，也就是同一事物的層見疊出。如從其它的構成材料而言，其實就是齊一。所以反復的法則同時又可稱為齊一（Uniformity）的法則。這種齊一或反復的法則，原本只是一個極簡單的形式，但頗可以隨處用它，以取得一種簡純的快感。<sup>15</sup>

所謂「形式」，乃指「事物所有的結合關係」<sup>16</sup>，而通常所謂「先甲後乙」者，指的就是形成秩序的「甲」與「乙」（同一事物）之結合，由此可見，章法所說的「秩序」，從另一角度說，就是「反復」、「齊一」，這對讀寫訓練是很有用的。

其次是變化原則：所謂變化，是說改變內容材料的次序，予以參差安排的意思。一般而言，作者會將時間、空間或事理展演的自然過程加以改變，造成「參差見整齊」

<sup>11</sup> 松山正一著、歐陽鍾仁譯，《教師啟發學童思考能力的方法》（臺北：幼獅文化事業公司，1989），頁15-19、85-88、104-107、126-129。

<sup>12</sup> 多湖輝，《全方位思考法》（臺北：萬象圖書公司，1994），頁101-106。

<sup>13</sup> 朱作仁、祝新華，《小學語文教學心理學導論》（上海：上海教育出版社，2001），頁195。

<sup>14</sup> 此指「內容的形式」，見陳滿銘，〈論篇章內容與形式之關係—以多二一（0）螺旋結構切入作觀察〉，《國文天地》25.5（2009.10），頁69-76。

<sup>15</sup> 《美學概論》（臺北：文鏡文化事業公司，1984），頁61-62。

<sup>16</sup> 同注15，頁60。

的效果。就拿每種篇章邏輯或章法來說，都可形成幾種變化的結構，如大小法，可形成「大、小、大」、「小、大、小」等結構；又如本末法，可形成「本、末、本」、「末、本、末」等結構；又如情景法，可形成「情、景、情」、「景、情、景」等結構；又如凡目法，可形成「凡、目、凡」、「目、凡、目」等結構；又如立破法，可形成「立、破、立」、「破、立、破」等結構；又如敲擊法，可形成「敲、擊、敲」、「擊、敲、擊」等結構。這些結構是將「順」和「逆」作雙向的結合，與秩序原則只循單向求「齊一」的，有所不同。如杜甫的〈聞官軍收河南河北〉：

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。

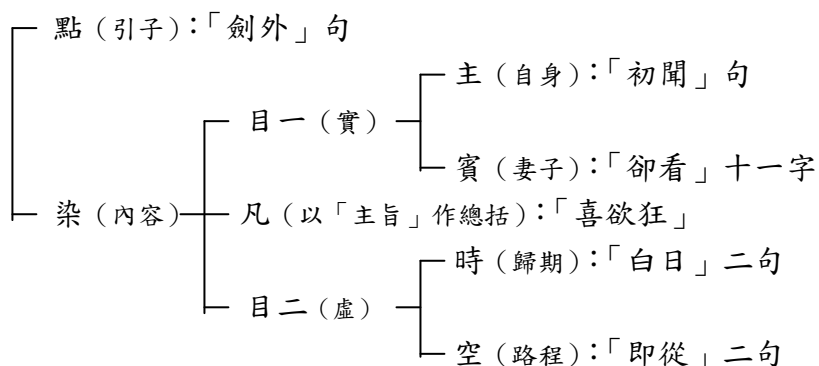
白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

這首詩旨在寫「聞官軍收河南河北」時「喜欲狂」之情，是以「先點（時空定位）後染（敘寫內容）」，而「染」又以「目（實）、凡、目（虛）」的轉位性結構寫成的。

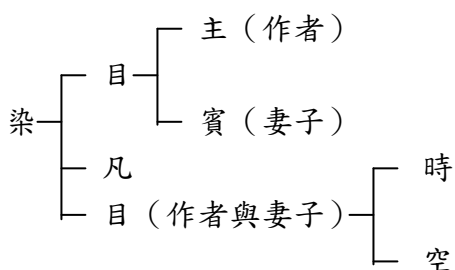
作者「首先在起聯，針對題目，寫『聞官軍收河南河北』（點）時，自己（主）喜極而泣的情形，藉『忽傳』、『初聞』寫事出突然，藉『涕淚滿衣裳』具寫喜悅；接著在頷聯，採設問的形式，由自身移至妻子（賓）身上，寫妻子聞後狂喜的情狀，很技巧地以『卻看』作接棒，帶出『漫卷詩書』作具體之描寫。以上全用以實寫『喜欲狂』，為『目一』的部分。而緊接著『漫卷詩書』而來的『喜欲狂』三字，正是一篇的主旨所在，為『凡』部分。繼而在頸聯，由實轉虛，以『放歌縱酒』上承『喜欲狂』、『作伴好還鄉』上承『妻子』，寫春日攜手還鄉的打算（時）；最後在結聯，緊接上聯『還鄉』之打算，一口氣虛寫還鄉所準備經過的路程（空）。以上全用以虛寫『喜欲狂』，為『目二』的部分。如此，由『忽傳』而『初聞』、『卻看』而『漫卷』、『即從』而『便下』，以單軌一氣奔注<sup>17</sup>，將自己與妻子『喜欲狂』的心情，描摹得真是生動極了。」<sup>18</sup>附其結構分析表如下：

<sup>17</sup> 趙山林，《詩詞曲藝術論》（杭州：浙江教育出版社，1998），頁124。

<sup>18</sup> 同注4，頁383。



由此看來，此詩之結構，在「染」的部分，主要除了用「目（實）、凡、目（虛）」（篇）轉位結構外，也用「先主後賓」、「先時後空」（章）等移位結構，以組合篇章，使全詩前後呼應，亦即「目」（實）與「目」（虛）、「賓」與「主」、「時」與「空」作局部之呼應，而以「凡」（喜欲狂）統攝一「實」一「虛」的兩個「目」，以統一全詩的情意。在此，值得注意的是：「漫卷詩書」的人，通常都以為是杜甫自己，其實，「漫卷詩書」是妻子（賓）的動作，乃「愁何在」這一「問」之「答」，也就是「妻子」愁雲煙消雲散的具體憑據。這和詩人自己（主）「涕淚滿衣裳」的樣子，正好構成了一幅家人「喜欲狂」的畫面。如鎖定賓主，就「染」的部分而言，其主要結構可表示如下：



如此以賓（妻子）主（詩人自己）來切入此詩，形成「先目後凡」之關係，似乎比較能使全詩前後平衡，而且「一以貫之」，而合於篇章邏輯或章法之聯貫、統一的原理。這種照應，如果不透過邏輯分析，是很難看出來的。

這種將「順」和「逆」結合在一起所形成的結構，比起單「順」與單「逆」者，要來得複雜而有變化。而這種變化，可說源自於人類要求變化的心理，陳望道在其《美學概論》中說：

人類心理卻都愛好富於變化的刺激，大抵喚取意識須變化，保持意識的覺醒狀態也是需要變化的。若刺激過於齊一無變化，意識對它便將有了滯鈍、停息的傾向。在意識的這一根本性質上，反復的形式實有顯然的弱點。反復到底不外是同一（縱非嚴格的同一，也是異常的近似）狀態之齊一地刺激著我們的事。反復過度，意識對於本刺激也便逐漸滯鈍停息起來，移向那有變化有起伏的別一刺激去的趨勢。<sup>19</sup>

因此掌握這類富於變化的結構（條理）來訓練學生的思考能力，是完全能切合他（她）們的心理的。這種求變的心理，從小就開始，如反映在小學生的作文上，據調查是這樣子的：

張宏熙等發現，不同的題材，學生對結構層次的安排不一樣，寫一件事，最喜歡用「一詳一略」來反映的佔21.6%；任何題材，都喜歡結構多變的佔58.9%。學生喜歡結構多變的原因，是這種作文內容隨意，不必考慮獨特的開頭，巧妙的結尾，形式隨便。總之，學生作文的結構層次，已從統一固定的模式，向靈活多變的模式過渡。<sup>20</sup>

小學時如此，上了中學以後，則必然更趨「靈活多變」，因為由「齊一」而求「變化」，是人共通的心理。唯有求變化，才能提昇人的思考能力，而使頭腦隨時保持「靈活多變」。多湖輝在其《全方位思考方法·序》中，就由個人生活的角度切入說：

如何克服生活呆版化，是一般人最困擾的，唯有從「改變生活的空間」、「改變生活的時間」、「改變生活的習慣」著手，隨時隨地多多從各個角度觀看事物，甚至反習慣思考日常生活中理所當然的成規，一旦努力嘗試，養成處處腦力激盪的習慣，這樣自我訓練，就能常保思想靈活，創意便不會枯竭了。<sup>21</sup>

足見變化思維對人生活的影響之大，而要幫助學生開啟這扇大門，篇章邏輯或章法教學無疑是最好的一把鑰匙。

又其次是聯貫原則：「所謂『聯貫』，是就內容材料先後的銜接或呼應來說的，也稱為『銜接』。無論是那一種篇章邏輯或章法，都可以由局部的『調和』與『對比』，形成銜接或呼應，而達到聯貫的效果。在三十幾種篇章邏輯或章法中，大致說來，除

<sup>19</sup> 同注15，頁63-64。

<sup>20</sup> 同注13。

<sup>21</sup> 同注12，頁（序）2。



了貴與賤、親與疏、正與反、抑與揚、立與破、眾與寡、詳與略、張與弛……等，比較容易形成『對比』外，其他的，如今與昔、遠與近、大與小、高與低、淺與深、賓與主、虛與實、平與側、凡與目、縱與收、因與果……等，都極易形成『調和』的關係。」<sup>22</sup>一般說來，辭章裡全篇純然形成「對比」者較少，而在「對比」(主)中含有「調和」(輔)者則較常見；至於全篇純然形成「調和」者則較多；而在「調和」(主)中含有「對比」(輔)者，雖然也有，卻較少見；這種情形，尤以古典詩詞為然。不過，無論怎樣，都可以收到前後呼應、聯貫為一的效果<sup>23</sup>。如李文炤的〈儉訓〉：

儉，美德也，而流俗顧薄之。

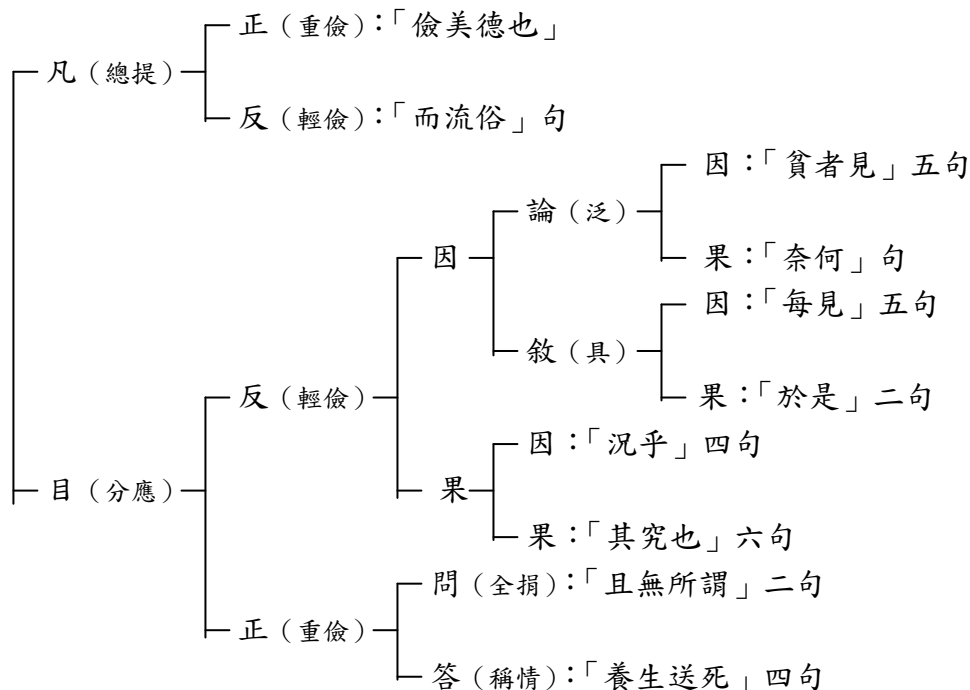
貧者見富者而羨之，富者見尤富者而羨之。一飯十金，一衣百金，一室千金，奈何不至貧且匱也？每見閭閻之中，其父兄古樸質實，足以自給，而其子弟羞向者之為鄙陋，盡舉其規模而變之，於是累世之藏，盡費於一人之手。況乎用之奢者，取之不得不貪，算及錙銖，欲深谿壑；其究也，諂求詐騙，寡廉鮮恥，無所不至；則何若量入為出，享恆足之利乎？且吾所謂儉者，豈必一切捐之？養生送死之具，吉凶慶弔之需，人道之所不能廢，稱情以施焉，庶乎其不至於固耳。

此文旨在勉人養成節儉美德，以免因奢侈浪費而寡廉鮮恥，無所不至，是用「先凡後目」的結構寫成的。「凡」的部分為起段，採開門見山的方式，提明「儉」是美德（正），而流俗卻反而輕視它（反），作為全篇總冒，以統攝下文。而「目」的部分，則先從反面論「流俗顧薄之」，即次段；然後回到正面來論「儉美德也」，即末段。就在論「流俗顧薄之」的次段，作者首以「貧者見富者」五句，泛論因奢侈而致「貧且匱」的道理；次以「每見閭閻之中」七句，舉常例來說明因奢侈而致敗家的必然後果；末則依序以「況乎用之」四句，指出「奢者」之慾望無窮，以「其究也」四句，指出這樣的結果是「寡廉鮮恥，無所不至」，以「則何若」二句，由反面轉到正面，勸人節儉以享恆足之利。至於論「儉美德也」的末段，作者特以「且無所謂」二句作一激問，帶出「養生送死」四句的回答，指明「儉」不是要捐棄一切，而是要在「人道」上「稱情以施」，以免流於固陋。作者就這樣一面以「正」和「反」作成鮮明「對比」，以貫

<sup>22</sup> 同注6，頁104。

<sup>23</sup> 除此效果外，「對比」與「調和」還可以影響一篇辭章之風格，通常「對比」會使文章趨於陽剛，而「調和」則會使文章趨於陰柔。參見仇小屏，〈古典詩詞時空設計之研究〉（臺灣師大國文研究所博士論文，2001.3），頁323-331。

穿「凡」和「目」，一面又以「因」和「果」、「敘」和「論」、「問」和「答」，兩兩呼應，形成「調和」，使得此文在「對比」中帶有「調和」，將全文聯貫成一個整體，成功地闡發了「儉美德也」的道理。附結構分析表如下：



要使一篇辭章形成「調和」與「對比」，如果僅就局部（章）的組織來說，其思考基礎，和形成「秩序」或「變化」的，沒多大差異；如果落到整體（篇）之聯貫、統一而言，則顯然要複雜、困難多了。這從小學生思考發展的過程，可看出一點端倪。王耘、葉忠根、林崇德在《小學生心理學》中說：

在小學生辯證思考的發展中……有一定的順序性，是一個從簡單到複雜，從低級到高級的不斷提高的過程。……小學生對不同內容的辯證判斷的正確率不同。以「主要與次要」方面的正確率最高，接著依次是「內因與外因」方面，「現象與本質」方面，「部分與整體」方面，以「對立與統一」的內容方面最為薄弱。<sup>24</sup>

<sup>24</sup> 王耘、葉忠根、林崇德，《小學生心理學》（臺北：五南圖書公司，1998），頁168。

所謂「主要與次要」、「內因與外因」、「現象與本質」，涉及了「本末」、「深淺」、「內外」等章法；而「部分與整體」，則涉及了「凡目」、「偏全」等篇章邏輯或章法；至於「對立與統一」，所涉及的，正是「調和」與「對比」；它們依次是「從簡單到複雜的」，換句話說，它們大致是由「秩序」而「變化」而趨於「聯貫」的。而「從簡單到複雜」，不只是小學這樣，到了中學，甚至大學，又何嘗不是如此！

其實，「調和」與「對比」兩者，並不是永遠都如此，固定不變。所謂的「調和」，在某個層面來看，指的乃是「對比」前的一種「統一」；而所謂的「對比」，或稱「對立」，如著眼於進一層面，則形成的又是「調和」或「統一」的狀態；兩者可說是一再互動、循環，而形成「螺旋結構」<sup>25</sup>的。所以邱明正在其《審美心理學》中說：

對立原則貫穿於整個審美、創造美的心理運動之中，它無處不在，無時不有。但是審美心理運動有矛盾對立的一面，又有矛盾統一的一面。人通過自覺或不自覺的自我調節，協調各種矛盾，可以由矛盾、對立趨於統一，並在主體審美心理上達於統一和諧。例如主體對客體由不適應到適應就是由矛盾趨於統一。既使主體仍然不適應客體，甚至引起反感，但主體心理本身卻處於和諧平衡狀態。這種既對立又統一的原則體現了矛盾的雙方相互對立，互相排斥，又在一定條件下相互轉化，互相統一的矛盾運動法則，是宇宙萬物對立統一的普遍規律、共同法則在審美心理上的反映。<sup>26</sup>

審美是由「末」（辭章）溯「本」（心理—構思）的逆向活動，而創作則正相反，是由「本」（心理—構思）而「末」（辭章）的順向過程；其中的原理法則，是重疊的，是一樣的。一篇作品，假如能透過分析，尋出其篇章條理，以進於審美，則作者寫作這篇作品時的構思線索，就自然能加以掌握，上述的「秩序」、「變化」的條理，是如此；即以形成「聯貫」的「調和」與「對比」來說，也是如此。所以藉這些條理來訓練學生的邏輯思維，收效是極大的。

最後是統一原則：所謂的「統一」，是就內容材料的通貫來說的。這裡所說的「統一」，乃側重於內容（包含內在的情理與外在的材料）而言，與前三個原則之側重於形式（條理）者，有所不同。也就是說，這個「統一」，和聯貫律中由「調和」所形成的「統一」，所指非一。因此要達成內容的「統一」，則非訴諸主旨（情意）與綱領（大

<sup>25</sup> 兩種對立的事物，往往會產生互動、循環而提昇的作用，而形成螺旋結構。參見陳滿銘，〈談儒家思想體系中的螺旋結構〉（臺灣師大《國文學報》29（2000.6），頁1-34。

<sup>26</sup> 邱明正，《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993），頁94-95。

都為材料的統合)不可。而綱領既有單軌、雙軌或多軌的差別，就是主旨也有置於篇首、篇腹、篇末與篇外的不同<sup>27</sup>。一篇辭章，無論是何種類型，都可以由此「一以貫之」。如沈復的〈兒時記趣〉：

余憶童稚時，能張目對日，明察秋毫。見藐小微物，必細察其紋理，故時有物外之趣。

夏蚊成雷，私擬作群鶴舞空，心之所向，則或千或百，果然鶴也；昂首觀之，項為之強。又留蚊於素帳中，徐噴以煙，使之沖煙飛鳴，作青雲白鶴觀；果如鶴唳雲端，為之怡然稱快。

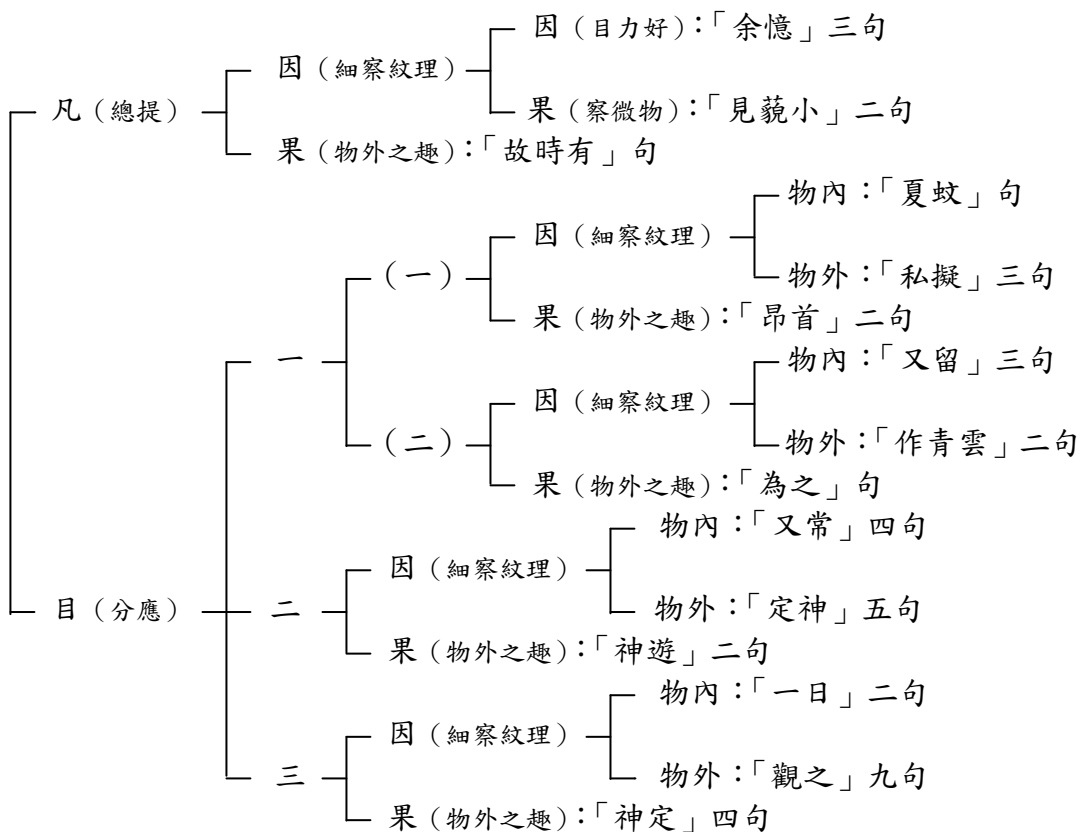
又常於土牆凹凸處，花臺小草叢雜處，蹲其身，使與臺齊；定神細視，以叢草為林，蟲蟻為獸，以土牆凸者為丘，凹者為壑；神遊其中，怡然自得。

一日，見二蟲鬥草間，觀之，興正濃，忽有龐然大物，拔山倒樹而來，蓋一癩蛤蟆也。舌一吐而二蟲盡為所吞。余年幼，方出神，不覺呀然驚恐。神定，捉蛤蟆，鞭數十，驅之別院。

此文旨在寫作者在兒時所常得到的「物外之趣」，是用「先凡後目」的結構寫成的。「凡」的部分，僅一段，即首段。作者直接以回憶之筆，由因而果，拈出「物外之趣」的主旨，以貫穿全文。「目」的部分，包括二、三、四等段：首先在第二段，以一群蚊子為例，細察牠們的紋理，把牠們擬作「群鶴舞空」、「鶴唳雲端」，寫出作者獲得「項為之強」、「怡然稱快」的這種「物外之趣」之情形，為「目一」。就在寫「群鶴舞空」的一節裡，「夏蚊成雷」寫的是「物內」；「群鶴舞空」至「果然鶴也」，寫的是「物外」；而以「私擬作」作橋樑，這是寫「細察紋理」的部分。至於寫「物外之趣」的部分裡，「昂首觀之」為聯貫的句子，而「項為之強」寫的則是「物外之趣」。在寫「鶴唳雲端」的一節裡，「又留蚊」句起至「使之沖煙」句止，寫的是「物內」；「青雲」二句，寫的是「物外」；而以「作」字作橋樑；這又是「細察紋理」的部分。至於寫「物外之趣」的部分，則以「為之」作聯貫，而以「怡然稱快」寫「物外之趣」。其次在第三段，以土牆凹凸處的叢草、蟲蟻為例，細察牠們的紋理，把叢草擬作樹林、蟲蟻擬作野獸，寫出作者獲得「怡然自得」的這種「物外之趣」的情形，為「目二」。就在寫「細察紋理」的部分裡，「又常於」句起至「使與臺齊」句止，寫的是「物內」；「以叢草」句起至「凹者為壑」句止，寫的是「物外」；而以「定神細視」作橋樑。至於寫「物外之趣」

<sup>27</sup> 同注4，頁351-359。

的部分裡，「神遊其中」為聯貫的句子，而「怡然稱快」寫的則是「物外之趣」。然後在末段，以草間的二蟲與癩蛤蟆為例，細察牠們的紋理，把癩蛤蟆擬作龐然大物，舌一吐便盡吞二蟲，寫出作者獲得「捉蛤蟆，鞭數十，驅之別院」<sup>28</sup>的這種「物外之趣」的情形，為「目三」。就在寫「細察紋理」的部分裡，「一日」二句寫的是「物內」；「觀之」二句，是由「物內」過到「物外」的橋樑；「忽有」句起至「不覺」句止，寫的是「物外」；而特用「蓋一癩蛤蟆也」與「余年幼，方出神」等句，插敘在中間，作必要的說明。至於寫「物外之趣」的部分裡，「神定」為聯貫的詞語，而「捉蛤蟆」三句，寫的則是「物外之趣」。很特別的是：這個「物外之趣」是回到「物內」初時之情形加以交代的。十分明顯地，全文是以「物外之趣」一意貫穿，自始至終無不針對著「趣」字來寫，使前後都維持著一致的情意。附結構分析表如下：



<sup>28</sup> 這三句用得到「物外之趣」之後的動作來寫「物外之趣」。見陳滿銘，《國文教學論叢續編》（臺北：萬卷樓圖書公司，1998），頁146。

一篇辭章，用核心的情理（主旨）或統合的材料（綱領）來作統一，使全文自始至終維持一致的意思，以凸出焦點內容，是一篇辭章寫得成功與否的關鍵所在。松山正一著、歐陽鍾仁譯的《教師啟發學童思考能力的方法》一書，將「重視一貫性的思考」列為思考方法之一<sup>29</sup>，即注意於此。朱作仁、祝新華在其所編著的《小學語文教學心理學導論》中說：

分析發現，在何處點題，與作文內容、結構及寫法密切相關。

所謂「點題」，即立主旨或綱領，以此統一全文，當然和「內容、結構及寫法」，關係密切。吳應天在其《文章結構學》中於論「整體結構的統一和諧」之後說：

此外，還有觀點和材料的統一，論點和論據的統一，這都是邏輯思維的問題，但同時顧及和諧的心理因素。<sup>30</sup>

這雖是單就論說文來說，但它的原理，同樣適用於其他文體。而所謂「觀點和材料的統一」，擴大來說，就是主旨或綱領與全篇材料之間的統一，這和篇章邏輯或章法結構的統一，可說疊合在一起，使得辭章整體能達於最高的和諧。能疊合這種內容與形式使它們達於統一和諧，可說是運用綜合思維的結果。所以吳應天又說：

積極主動地進行綜合思維，文章的內容和結構形式才能很快遞達到高度統一，而且可以達到「知常通變」的目的。<sup>31</sup>

可見教師倘能如此藉篇章邏輯以訓練學作綜合思維，將事半而功倍，收到良好教學效果。

#### 四、篇章邏輯在寫作教學中之運用

寫作教學的主要內容有三：一為命題，二為指引，三為批改（評析）。其中的指引，又可分為經常性的指引和臨時性的指引兩種<sup>32</sup>。通常，這種指引可涵蓋審題、立意取

<sup>29</sup> 同注11，頁145-150。

<sup>30</sup> 同注1，頁359。

<sup>31</sup> 同注1，頁353。

<sup>32</sup> 陳滿銘：「經常性的指引，是要在課文讀講時一併進行的，也就是說，要在講授課文之際，仔細分析課文，對文中有關立意、運材、布局、措辭等工夫，一一予以深究，使學生對寫作的方法，能由點而面，由面而立體地加以掌握，形成一個系統，這是指導學生作文最重要的一環。有不少人以為課文自課文，作文自作文，是兩碼子事，因此在指導學生作文時，往往另起爐灶，硬是將作文與課文拆開，這是本末

材、結構組織與遣詞造句等。而章法可著力的，就是「結構組織」。底下就以「結構組織」為重心，旁涉命題與指引（含批改），予以舉例說明，以見篇章邏輯與寫作教學的密切關係。

用篇章邏輯或章法來命題或指引（含批改），既可適用於長篇之傳統式作文，也可適用於短篇之限制式寫作。一般來說，可配合課文之所學，選擇一、二種或幾種較常見的章法，在題目中作指引，要求從中擇一種或兩種，加以應用，來寫成結構表或文章，藉以訓練學生靈活運用各種「篇章邏輯」或「章法」之能力。而在進行時，可用單一或題組方式從事命題或指引（含批改）。限於篇幅，在此僅以「凡目」與「正反」兩種「篇章邏輯」或「章法」為例，予以說明。

### （一）凡目法：以單一命題或指引為例

#### 1.寫作題目：

自古以來，世人皆尊稱孔子為「至聖先師」，老師在我們求學的路途上，始終扮演了不可或缺的重要角色；當我們做錯事時，他給予我們嚴厲的指正；當我們受了挫折時，他又會給我們溫柔的鼓勵；老師，好像在迷途時的那一座燈塔，照耀著我們，給我們希望和方向……。現在，請你用真切的文字，介紹你的老師和表達心中的敬意吧！（提示：請以凡目法中的「凡（總括）目（條分）凡（總括）」為例，完成這篇文章）

#### 2.設計理念：

- （1）以和學生相關的生活經驗喚起學習情緒，把教學活動與學生的生活經驗連結起來，便能帶動熱烈的學習情緒。
- （2）強調凡目法中「凡一目一凡」的練習，讓學生更加熟悉了解此種章法的運用。

#### 3.學生實作：

##### （1）

古人說：「一日為師，終生為父。」老師就像在學校裡的父母一樣，照顧我們、愛護我們。

---

倒置的作法，是十分不妥當的。至於臨時性的指引，則在出了作文題之後，要針對所出的題目，用極短的時間，對題目的意義、重心，可用的材料或章法，甚至措辭技巧等，給予必要的提示，以補經常性指引之不足。」見《作文教學指導》（臺北：萬卷樓圖書公司，1994），頁115。

我的老師，是「魔法家族」裡的族長——何方宜老師，她就像一本「活字典」，而且是一本不會翻破的字典。老師平時像是一隻溫柔可愛的小牛，不過你可別惹老師喔！否則她會變成一頭被激怒發狂的鬥牛，好像會從眼睛和鼻孔裡噴出火來，隨時都有可能衝過去用他銳利的角刺穿你喔！

老師非常注重禮貌、環境整潔以及秩序；而且老師才高八斗、學富五車，又常常說她驚險、有趣的故事和經歷給我們聽。有一次，老師出了車禍，本來應該請假去看醫生的，可是老師卻來教我們，可見她是一位很用心的老師，能給她教到真是我的榮幸！

我真感謝老師能教我們，希望我們能相處得很好！（廖同學）

## （2）

老師就像燈塔一樣，在我們遇到困難時散發出閃亮的光芒，給我們希望和方向。我的老師有一頭烏黑亮麗的秀髮，還有一雙閃閃發亮的眼睛，和像林志玲一樣的外表，還有一顆溫柔的心，她努力的教導我們，教我們做人處事的道理，她就是何方宜老師。

有一次我上課一直講話，老師不但不罵我，還一直給我機會；還有一次，蔡明翰的頭流血了，老師急得像熱鍋上的螞蟻一樣，這時我才知道老師對我們的關心。老師雖然生氣的時候像一頭可怕的獅子，但高興的時候卻像一朵美麗的小花，閃閃動人。我覺得我真是幸福，能來到這個班上，認識了這麼好的老師。我真希望能一直待在這個班上，雖然這是不可能的，但我會謹記老師的教誨，堅強的走下去的，也在這裡祝全國的老師教師節快樂！（胡同學）

## 4.成果檢討：

- （1）學生越來越熟悉凡目章法的運用，透過情境式的引導之後，學生已漸漸明瞭凡就是總括、目就是條分的原理，會運用在作文組織大綱上。
- （2）學生懂得善加利用「目」的原理，在二、三段會多加舉例以彰顯證明主題，這點進步很多。<sup>33</sup>

<sup>33</sup> 何方宜，〈凡目法的作文命題與實作〉，《國文天地》24.4（2008.9），頁85-86。



## (二) 正反法：以題組命題或指引為例

### 1. 寫作題目：

- (1) 請說明下列形成「先反後正」結構的新詩，是怎樣造成對比的？有什麼效果？  
魯藜〈泥土〉原詩如下：

是把自己當珍珠  
就時時有怕被埋沒的痛苦

把自己當作泥土吧  
讓眾人把你踩成一條道路

- (2) 請你就「善意、善行讓人間更溫暖」，或是「放下自我的執著，一切海闊天空」尋找正面、反面的事例。

| 「善意、善行讓人間更溫暖」，或是「放下自我的執著，一切海闊天空」 |      |
|----------------------------------|------|
| 正面事例                             | 反面事例 |
|                                  |      |
|                                  |      |
|                                  |      |

- (3) 請你依據上面的材料，也運用正反法來寫成一篇文章（500字以內）。

### 3. 設計理念：

所謂的正反法就是將極度不同的兩種材料並列起來，作成強烈的對比，藉反面的材料襯托出正面的意思，以增強主旨的說服力與感染力的一種篇章邏輯或章法<sup>34</sup>，正法法所形成的結構，有「先正後反」、「先反後正」、「正反正」、「反正反」四種<sup>35</sup>。因此就整體來觀照正反法的運用，是從「相反聯想」<sup>36</sup>出發，尋找到正、反面的材料，然後再安排在篇章之中，形成正、反對照的篇章邏輯或章法現象。這種條理相當常見，

<sup>34</sup> 同注4，頁406。

<sup>35</sup> 同注4，頁412。

<sup>36</sup> 邱明正稱之為「對比聯想」，並解釋道：「對比聯想是事物之間在性質、型態上的相異、相反所喚起的聯想（即『對比律』）。」，同注26，頁180。

運用在篇章中，可以藉著正、反面的對照，呈現事情的真相，並且會因為強烈的反差，而造成鮮明搶眼、痛快淋漓的美感。

因為在正反法的四種結構中，「先反後正」是最普遍、最容易寫作的一種，所以本題組的設計，就是藉著一首簡短的詩篇，讓人辨識並認識「先反後正」結構，然後再讓練習者藉著填寫正面與反面事例的表格，自然而然地進行相反聯想，並蒐集寫作材料，第三步驟才是將蒐集到的材料寫成篇章。期望經由這樣的引導，就能突破不知如何謀篇的瓶頸，順利完成寫作。

#### 4.學生實作：

- (1) 第一步驟參考答案：此詩的反面材料是珍珠怕被埋沒，正面材料是泥土捨身成路，作者藉此對比，凸顯出奉獻精神的珍貴。
- (2) 第二、三步驟之寫作舉隅：

甲

| 放下自我的執著，一切海闊天空 |           |
|----------------|-----------|
| 正面事例           | 反面事例      |
| 選擇當一片落葉        | 在枝桠上的一片葉子 |
| 自由自在盪鞦韆        | 一個人玩蹺蹺板   |

你一個人靜靜地坐在蹺蹺板上，臉上還帶著一絲淡淡的哀愁。你在等待，等待那個人回來，陪你玩兩個人才能玩的蹺蹺板。雖然那人已經離開，不會再回來了，不過你執著的心，就像是枷鎖，把你禁錮在蹺蹺板上，痴痴地等。……沒看到旁邊的鞦韆嗎？何不起身，去享受一個人自由自在搖盪的樂趣。就像是生附在枝桠上的一片葉子，要學著放手當一片落葉，才能看到樹的全貌，看到不一樣的天空。對於愛，不也是這樣嗎？（沈同學）

乙

| 善意、善行讓人間更溫暖         |                         |
|---------------------|-------------------------|
| 正面事例                | 反面事例                    |
| 關心獨居老人，讓老人感受到社會的溫暖。 | 遭受家庭暴力卻無人伸出援手。          |
| 遇到有人發生意外時，立即給予幫助。   | 火災發生的時候，一群人圍在旁邊看熱鬧而不幫忙。 |

在臺灣早期社會，女人就像「油麻菜籽」，落在哪，長在哪。嫁到好丈夫，就可以過的很好；如果嫁到遊手好閒，又會打老婆的人，只能自嘆命苦。而這些遭受家暴的婦女因為受到傳統思想的束縛，往往生活在恐懼裡卻不願離開家。知道這些婦女正遭受暴力，例如他們的鄰居，常常以「清官難斷家務事」或「自掃門前雪」的心態而不伸出援手，使得這些婦女更加無助。

幸好現在的社會比以前溫暖了，現在有許多的社服團體會主動關心社會裡需要幫助的人，像是獨居老人或遊民。有許多的團體會每天送食物給獨居老人或遊民。也有許多的大學生會利用寒暑假去偏遠地區關心獨居老人並教導他們一些衛生教育，都會讓他們感受到社會的溫暖。

只要我們花一點點時間和精力，就可以讓人間變溫暖。如果沒有人願意付出，即使太陽已經高掛在空中，我們還是會覺得寒冷。（許同學）

丙

| 放下自我的執著，一切海闊天空               |                    |
|------------------------------|--------------------|
| 正面事例                         | 反面事例               |
| 在平安夜那天收到宿委親自送上的溫馨小禮物，因而受到感動。 | 抱著強硬的態度，對學校提出不滿意見。 |

還記得前些日子，大家因為學校不合理的調漲宿舍費用，而把學校批評的無一是處，大家都認為宿舍這麼破爛，沒設備又那麼舊，隔音效果也不好，還要調漲到和外面的房租相當的價錢，真的相當的不合理。

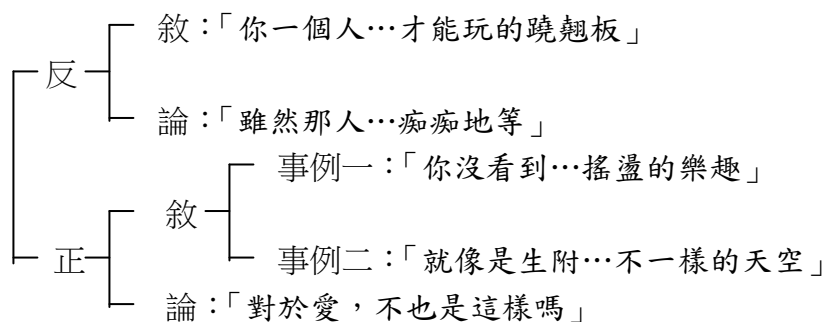
我認為學生宿舍的功用，不就是為了方便學生，提供學生一個安全又舒適，價格又低廉的生活環境嗎？看到學校如此惡劣的行為，使我在公聽會持著氣憤的態度去反抗、去抱怨。

然而在十二月二十四日那天，我收到了從宿舍委員送來的一份聖誕禮物，那包裝精緻，讓人感到充滿喜悅的氣氛。那時內心的我，感到相當的貼心，覺得學校好用心喔！而後幾天也漸漸的發現，校方雇用了外面的廠商，來打掃我們的環境，每天一早見到的是乾淨的地面和整齊排列有序的腳踏車，那樣的感動，讓我開始反省……。

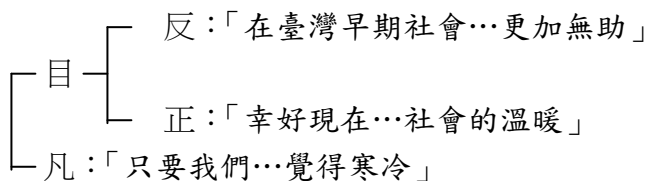
也許學校真的有意要替學生提高生活品質，校方也舉辦公聽會讓我們去瞭解校方的目的，或許身為學生的我應該放下自己的成見，先仔細觀察校方的改變再去做適當的回應，才是理性的。（林同學）

#### 4.成果檢討：

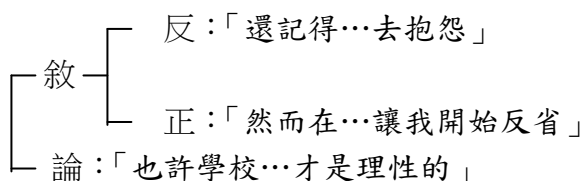
從所舉例子來觀察，發現習作者大體上皆能掌握正反法的精義。首先第一個子題要求辨識出「先反後正」結構，大都能做到，至於是否能掌握到最重要的訊息（亦即主旨），則有的還需要進一步地訓練；其次，第二個子題要求習作者運用相反聯想尋找正、反面的材料，他們的發展方向有兩種：第一種是根據同一件事，寫出正、反兩種處理方式，第二種是純粹只找正面與反面的事例，當然這兩種都是可以的；第三個子題則是需要運用前面所找到的材料寫作成篇，習作者在這個子題中的表現也相當不錯，顯示邏輯思維尚稱清晰，而且形成的結構也以「先反後正」為最大宗，可見得第一子題中詩篇的示範作用不可小覷，也間接印證了讀寫結合的優越性。為了證明此點，在此將前三篇例文的結構分析如下，首先是第一篇的結構分析表：



其次是第二篇的結構分析表：



再次是第三篇的結構分析表：



從事本題組的寫作，不僅可訓練人相反聯想的能力，還可引導人跳脫以往不自覺的謀篇習慣，有意識地運用正反法謀篇，可說是一舉兩得，訓練成效相當良好。<sup>37</sup>

## 五、結語

綜上所述，可知篇章邏輯所講求的，是篇章內容材料的邏輯結構，而這種邏輯結構，乃對應於自然規律來說的；因此作者在創作之際，一定會受到此種邏輯條理之左右，來安排各種內容材料，形成篇章。就算這種來自天然之「左右」，對作者而言，往往是日用而不知、習焉而不察的，卻自自然然地都將邏輯條理反映在作品之上。所以無論是閱讀或寫作，全離不開藉以呈現篇章邏輯的條理，這使得篇章邏輯在國語文教學上，自來就佔有極重要的地位。如果各級教師能重視「篇章邏輯」這種先天的「直觀表現」（自然而然）與後天的「模式探索」（知所以然），辨明此兩者對應、互動之關係，則對提高讀寫的教學效果而言，該是十分有效的。

（2011.12.30.定稿）

<sup>37</sup> 仇小屏舉例說明，見陳滿銘，《章法結構原理與教學》（臺北：萬卷樓圖書公司，2007）引，頁338-344。

## 引用文獻

- 王耘、葉忠根、林崇德 1998 《小學生心理學》，臺北：五南圖書公司。
- 王希杰 2002 〈章法學門外閑談〉，《國文天地》18.5，92-95。
- 仇小屏 2000 《篇章結構類型論》上、下，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 仇小屏 2001 〈古典詩詞時空設計之研究〉，臺灣師大國文研究所博士論文。
- 多湖輝 1994 《全方位思考法》，臺北：萬象圖書公司。
- 朱作仁、祝新華 2001 《小學語文教學心理學導論》，上海：上海教育出版社。
- 何方宜 2008 〈凡目法的作文命題與實作〉，《國文天地》24.4，83-89。
- 吳應天 1989 《文章結構學》，北京：中國人民大學出版社。
- 松山正一著、歐陽鍾仁譯 1989 《教師啟發學童思考能力的方法》，臺北：幼獅文化事業公司。
- 邱明正 1993 《審美心理學》，上海：復旦大學出版社。
- 章微穎 1969 《中學國文教學法》，臺北：蘭臺書局。
- 陳振鵬、章培恆主編 1998 《古文鑑賞辭典》，上海：上海辭書出版社。
- 陳望道 1984 《美學概論》，臺北：文鏡文化事業公司。
- 陳滿銘 1994 《作文教學指導》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 陳滿銘 1995 〈談課文結構分析的重要 — 以高中國文課文為例〉，《兩岸暨港新中小學國語文教學國際研討會論文集》，臺北：臺灣師大國文系，頁13-41。
- 陳滿銘 1998 《國文教學論叢續編》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 陳滿銘 2000 〈談儒家思想體系中的螺旋結構〉，臺灣師大《國文學報》29，1-34。
- 陳滿銘 2001 《章法學新裁》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 陳滿銘 2001 〈論辭章章法的四大律〉，《國文天地》17.4，101-107。
- 陳滿銘 2002 〈論幾種特殊的章法〉臺灣師大《國文學報》31，193-222。
- 陳滿銘 2003 《章法學綜論》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 陳滿銘 2007 《章法結構原理與教學》，臺北：萬卷樓圖書公司。
- 陳滿銘 2009 〈論篇章內容與形式之關係 — 以多二一（0）螺旋結構切入作觀察〉，《國文天地》25.5，69-76。
- 黃錦鉉 1983 《中學國文教材教法》，臺北：教育文物出版社。
- 趙山林 1998 《詩詞曲藝術論》，杭州：浙江教育出版社。

鄭頤壽 2002 〈中華文化沃土，辭章學圃奇葩－讀陳滿銘《章法學新裁》及其相關著作〉，《海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會文集》，蘇州：蘇州大學，頁131-139。

# 《北市大語文學報》總目錄

註：《北市大語文學報》改版前題作《應用語文學報》

## 《應用語文學報》

創刊號 8 篇 (1999.06)

《應用語文學報》發刊詞

論「叢書」

王獻唐先生日記選注

日本漢學研究近況

客語狀聲詞探析

關於〈切韻序〉的幾個問題

二十世紀報導文學的回顧

從黃州詩詞話東坡——談創作的要素

原住民文學的類型與趨向

劉兆祐

劉兆祐

丁原基

林慶彰

古國順

葉鍵得

陳光憲

江惜美

浦忠成

第二號 8 篇 (2000.06)

雜著筆記之文獻資料及其運用

張金吾編《詒經堂續經解》的內容及其學術價值

王獻唐與傅增湘、傅斯年、屈萬里等往來書札標注

如何填等韻圖

「表達、溝通與分享」的基本能力研究

面向未來的本國語文教學體系——試論單元統整教學之建構

史記寫作藝術與現代報導文學

析論蘇軾詩中的想像

劉兆祐

林慶彰

丁原基

葉鍵得

陳正治

馮永敏

陳光憲

江惜美



### 第三號 10 篇 (2001.06)

#### 劉兆祐教授榮退紀念專號

《文獻通考》之文獻資料及其運用與整理——「政書」文獻資料研究之一  
許印林之方志學述評  
顧頤剛論《詩序》  
客語用字待考錄  
類疊與層遞修辭法概論  
顧炎武離析《唐韻》以求古音分合析論  
客語上古詞彙考  
試論九年一貫《國語文課程綱要》內涵與特色  
析論蘇軾詩中的形相直覺  
臺灣當代文藝思潮引論

劉兆祐  
丁原基  
林慶彰  
古國順  
陳正治  
葉鍵得  
何石松  
馮永敏  
江惜美  
許琇禎

### 第四號 9 篇 (2002.06)

#### 陳維德教授、江惜美教授榮退紀念專號

元興文署《資治通鑑》版本疑辨  
劉逢祿《左氏春秋考證》的辨偽方法  
宋代類書的文獻價值  
客語用字待考續錄  
由黃季剛先生從音以求本字論通假字  
析論蘇軾詩中的心理距離  
權力意志與符號的戲局——林耀德小說研究  
皮日休的儒學思想  
論北魏孝文帝的「六宗」說

吳哲夫  
林慶彰  
丁原基  
古國順  
葉鍵得  
江惜美  
許琇禎  
劉醇鑫  
濮傳真

### 第五號 11 篇 (2003. 06)

屈萬里先生之學術成就及對中國圖書館事業之貢獻  
馮琦及其《經濟類編》  
上古「韻部」析論  
從客語詞彙看君子「好」述  
現代漢語的構詞新探  
注音符號教學探討及改進研究  
析論蘇軾詩中的內模仿  
〈十二月古人〉考述（一月至四月）  
「俗賦」的名稱、淵源與形成  
韓愈文中的孟子  
郝敬儒學思想述論

劉兆祐  
丁原基  
葉鍵得  
何石松  
何永清  
陳正治  
江惜美  
古國順  
楊馥菱  
劉醇鑫  
張曉生

### 第六號 12 篇 (2004. 06)

#### 施隆民教授榮退紀念專號

鄭樵之文獻學  
臺華語相應滋長關係之探微  
陳澧系聯《廣韻》切語上下字條例的教學設計與問題討論  
現代漢語副詞分類的探究  
林海音與兒童文學探究  
析論蘇軾詩中的陽剛美  
柳宗元貶謫時期詩賦之悲憤主題及其自我治療意義之研究  
台北拱樂社錄音團研究  
范仲淹《易》學與革新智慧  
臺灣阿美族神話傳說研究——文化內涵與起源的集體思維  
陳淳與《北溪字義》  
《韓非子·解老篇》對老子「道」的詮釋與運用

劉兆祐  
蔡秋來  
葉鍵得  
何永清  
陳正治  
江惜美  
梁淑媛  
楊馥菱  
陳光憲  
浦忠成  
余崇生  
張曉生

### 第七號 11 篇 (2005.06)

#### 古國順教授、陳正治教授、劉醇鑫教授榮退紀念專號

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 客語無字詞彙文獻探討          | 何石松 |
| 《四庫全書》著錄姓氏類文獻析探     | 丁原基 |
| 《古文觀止》的嘆詞探究         | 何永清 |
| 關於聲韻學的幾個問題          | 葉鍵得 |
| 臺華語相應滋長關係之探微 (二)    | 蔡秋來 |
| 兒童詩修改探討             | 陳正治 |
| 析論蘇軾詩中的陰柔美          | 江惜美 |
| 王國維先生之治學及其學術貢獻      | 陳光憲 |
| 本土思想的萌發：原住民族神話思維的回溯 | 蒲忠成 |
| 古藏的判教思想             | 余崇生 |
| 韓愈的政治思想論析           | 劉醇鑫 |

### 第八號 7 篇 (2006.06)

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 王國維之文獻學             | 劉兆祐 |
| 臺華語相應滋長關係之探微 (三)    | 蔡秋來 |
| 《經史正音切韻指南·玉鑰匙門法》析論  | 葉鍵得 |
| 客語生子為降子考            | 何石松 |
| 從《隸釋》、《隸續》看洪适對隸書的研究 | 吳俊德 |
| 臺北市行天宮楹聯的語法與修辭研究    | 何永清 |
| 詩畫藝術中的兩種對差          | 梁淑媛 |

# 《北市大語文學報》

註：《應用語文學報》改版後題作《北市大語文學報》（中國語文領域）

## 創刊號（改版後） 5 篇（2008.12）

- |                      |     |
|----------------------|-----|
| 聲韻學與古籍研讀之關係          | 陳新雄 |
| 《戰國策》被動句式研究          | 許名璿 |
| 真誠的愛與創造——江自得及其詩作內容析探 | 陳盈妃 |
| 論謝靈運山水詩中理想人格的追求與失落   | 賴佩暄 |
| 國中學生讀、寫能力之因素結構分析     | 林素珍 |

## 第三期 5 篇（2009.12）

- |                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 伊藤東涯〈聖語述〉析論                 | 謝淑熙 |
| 李漁《閒情偶寄》女性儀容觀探析             | 陳伊婷 |
| 從美學範疇論《周易》的「立象盡意」           | 張于忻 |
| 花東卜辭時代的異見                   | 吳俊德 |
| 閱讀、批判與分析角度的自我省思——論多元開放的治學方法 | 楊晉龍 |

## 第五期 7 篇（2010.12）

- |                                         |         |
|-----------------------------------------|---------|
| 海峽兩岸《易》學工具書編纂之回顧與展望                     | 孫劍秋、何淑蘋 |
| 台灣海陸客家語「來/去」做趨向語的相關研究                   | 黃美鴻、鄭 縈 |
| 格不必盡古，而以風調勝——顧璘對格調論的實踐與補充               | 蘇郁芸     |
| 論臺灣兒童自然科普書寫——以《李淳陽昆蟲記》為例                | 陳怡靜     |
| 古典文學的應用與抵抗——蔣渭水的文言散文與古典詩歌作品論            | 黃信彰     |
| 日本室町時代五山禪宗及其僧侶漢詩之析探                     | 林均珈     |
| 體驗交流、參與互動的作文教學走向<br>——從命題與批改談作文教學的更新與轉型 | 馮永敏     |

第七期 6 篇 (2011.12)

戰國遣策名物考釋四則

邱敏文

臺灣四縣客家話的幾個音韻問題

劉勝權

彎弓征戰作男兒，夢裡曾經與畫眉

——《樂府詩集》二首〈木蘭詩〉的互文性分析

林淑雲

相思、悟世與閒適——論關漢卿散曲之春意象

顏智英

文人的自我獨白——解析自祭文與自撰墓誌銘

郭乃禎

篇章邏輯與讀寫教學

陳滿銘

## 《北市大語文學報》稿約

### 內容範圍

本學報每年出版兩期（六月及十二月），園地公開。所收學術論文分為「中國語文領域」與「外國語文領域」兩部份，刊載以下稿件，歡迎海內外學界人士投稿：

- 一、「中國語文領域」登載有關中國文學、語言學、文字學、中國語文教育、華語文教育等學術論文。本領域之學術論文於每年於十二月發行，來稿之審查統一於每期截稿（九月底）後處理。
- 二、「外國語文領域」刊載英美文學、語言學、外語教學（含文學教學）與文化研究等學術論文或國內外相關書籍與教材之評論。本領域之學術論文於每年六月發行，來稿之審查統一於每期截稿（三月底）後處理。

### 投稿須知

#### 一、稿則

1. 來稿以未發表者為限（會議論文請確認未參與該會議後經審查通過所出版之正式論文集者）。凡發現一稿兩投者，一律不予刊登。
2. 稿件內涉及版權部分（如圖片及較長篇之引文），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意。本學報不負版權責任。
3. 來稿經本學報接受刊登後，作者同意將著作財產權讓與本學報，作者享有著作人格權；日後除作者本人將其個人著作集結出版外，凡任何人任何目的之重製、轉載（包括網路）、翻譯等皆須事先徵得本學報同意，始得為之。
4. 來稿請勿發生侵害第三人權利之情事。發表人須簽具聲明書，如有抄襲、重製或侵害等情形發生時，概由投稿者負擔法律責任，與本學報無關。
5. 本學報編輯對擬刊登之文稿有權做編輯上之修正。
6. 凡論文經採用刊登者，每一撰稿人致送本學報二本、抽印本二十份，不另致酬。
7. 來稿請使用以電腦打字印出的稿件。請避免用特殊字體及複雜編輯方式，並請詳細註明使用軟體名稱及版本。英文以 Times New Roman 12 號

字，中文以細明體 12 號字打在 A4 紙上，並以 Word 原始格式（上下留 2.54 公分，左右各 3.17 公分）排版（請勿做任何特殊排版，以一般文字檔儲存即可）。

## 二、審查與退稿

1. 本學報所有投稿文章均送審，審查完畢後，編輯小組會將審查意見寄給作者。
2. 本學報來稿一律送請兩位學者專家審查，審查採雙匿名制，文稿中請避免留下作者相關資訊，以利審查作業。
3. 編輯委員會得就審查意見綜合討論議決，要求撰稿人對其稿件作適當之修訂。本學報責任校對亦得根據「撰稿格式」作適當之校正。
4. 來稿未獲刊登，一律密退。本學報將通知作者，但不退還文稿，請作者於投稿前自行留存底稿。

## 三、文稿內容

### 「中國語文領域」

1. 著者：來稿請附個人簡介（註明最高學歷及畢業學校、所屬學校機構及職稱、學術專長），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
2. 標題：請附中英文標題，文字力求精簡；若加副標題，亦以簡要為尚。
3. 摘要、關鍵字：來稿請附中英文摘要（中文摘要限五百字以內；英文摘要以一頁為限）、中英文關鍵詞（五個為限）。
4. 字數：以中英文稿件為限，中文稿以 10,000 字至 30,000 字（以電腦字元計，並含空白及註解）為原則，英文稿以 15 頁至 30 頁打字稿（隔行打字）為原則。特約稿件則不在此限。譯稿以學術名著為限，並須附考釋及註解。所有來稿務請按本學報「中國語文領域撰稿格式」寫作，以利作業。
5. 撰稿格式：本學報「中國語文領域」論文之撰寫，請依照《中國文哲研究集刊》所定之寫作格式，內容參考見 <http://140.109.24.171/home/6-5.pdf>。

### 「外國語文領域」

1. 著者：來稿請附個人簡介（註明最高學歷及畢業學校、所屬學校機構及職稱、學術專長），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
2. 標題：請附中英文標題，文字力求精簡；若加副標題，亦以簡要為尚。

3. 摘要、關鍵字：來稿請附中英文摘要（中英文各一頁），各約 500 字；中、英文關鍵字，各 3-5 個。
4. 字數：中文稿，請維持在 8,000-15,000 字，英文稿則為 10,000-16,000 字，含中英文摘要、參考書目與圖表。
5. 撰稿格式：本學報「外國語文領域」參考資料登錄方式主要依據 **APA** 或 **MLA**，中文排列方式以作者姓名筆劃由少到多排列。

#### 四、文稿交寄

來稿（包括文件稿三份、姓名資料（另紙書寫）及前述內容之電子檔）請寄：

「中國語文領域」來稿（文稿三份連同光碟片）請寄：

臺北市愛國西路一號

**臺北市立教育大學中國語文學系**

《北市大語文學報》編輯委員會

「外國語文領域」來稿（文稿三份連同光碟片）請寄：

臺北市愛國西路一號

**臺北市立教育大學英語教學系**

《北市大語文學報》編輯委員會





|                                                                                |                                                                                                                 |      |                             |                             |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-----------------------------|-----------------------------|
| 姓名                                                                             |                                                                                                                 | 投稿序號 | (免填)                        |                             |
| 字數                                                                             |                                                                                                                 | 語文類別 | <input type="checkbox"/> 中文 | <input type="checkbox"/> 英文 |
| 論文名稱                                                                           | 中文：<br>英文：                                                                                                      |      |                             |                             |
| 作者資料                                                                           | 姓 名                                                                                                             |      | 服務單位及職稱(全銜)                 |                             |
| 第一作者                                                                           | 中文：                                                                                                             |      | 中文：                         |                             |
|                                                                                | 英文：                                                                                                             |      | 英文：                         |                             |
| 共作者 A                                                                          | 中文：                                                                                                             |      | 中文：                         |                             |
|                                                                                | 英文：                                                                                                             |      | 英文：                         |                             |
| 共作者 B                                                                          | 中文：                                                                                                             |      | 中文：                         |                             |
|                                                                                | 英文：                                                                                                             |      | 英文：                         |                             |
| 通訊作者                                                                           | 中文：                                                                                                             |      | 中文：                         |                             |
|                                                                                | 英文：                                                                                                             |      | 英文：                         |                             |
|                                                                                | TEL：(H) (O) FAX：                                                                                                |      |                             |                             |
|                                                                                | e-mail：手機：                                                                                                      |      |                             |                             |
|                                                                                | 通訊處：(郵遞區號□□□)                                                                                                   |      | 縣市<br>路街                    | 鄉鎮市區<br>段 巷 弄<br>村里<br>號 樓  |
| 論文類別                                                                           | <input type="checkbox"/> A、教育類 <input type="checkbox"/> B、人文社會類                                                 |      |                             |                             |
| 論文遞送方式                                                                         | <input type="checkbox"/> 郵寄論文三份紙本及電子檔磁片<br><input type="checkbox"/> 郵寄論文三份紙本、電子檔以 e-mail 傳送至 insist95@gmail.com |      |                             |                             |
| 作者簽章：_____ 年 ____ 月 ____ 日<br>1. 如有兩位以上作者，每位作者均需簽名；2. 投稿者保證所投稿件為尚未公開發表之原創性論著。) |                                                                                                                 |      |                             |                             |

電話：02-23113040#4412/4413

臺北市立教育大學《北市大語文學報》編輯委員會（中國語文學系）

## 《北市大語文學報》 投稿者聲明及著作授權書

### 著作名稱：

- 一、茲聲明本稿件為授權人自行創作，內容未侵犯他人著作權，且未曾以任何形式正式出版，如有聲明不實，願負一切法律責任。
- 二、授權人同意將上述著作無償授權予臺北市立教育大學及本校認可之其他資料庫，得不限時間、地域與次數，以紙本、微縮、光碟或其他數位化方式重製、典藏、發行或上網，提供讀者基於個人非營利性質及教育目的之檢索、瀏覽、列印或下載，以利學術資訊交流。另為符合典藏及網路服務之需求，被授權單位得進行格式之變更。
- 三、本授權為非專屬授權，授權人對授權著作仍擁有著作權。

此致 臺北市立教育大學

授權人（第一作者）簽名：【】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

授權人（第二作者）簽名：【】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

授權人（第三作者）簽名：【】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

中華民國 年 月 日

### 稿件編號：

- 註：1. 本授權書請作者務必親筆簽名；如為合著，每位作者得分開簽名，或有三位以上作者（本表不敷使用），請自行複製本表使用。
2. 本授權同意書填妥後請逕擲刊物編輯者。

# 北市大語文學報

第 七 期

---

刊期頻率：本刊為半年刊

出版年月：中華民國一〇〇年十二月

創刊年月：中華民國九十七年十二月

編輯者：北市大語文學報編輯委員會

主 編：余崇生、楊麗中

編輯委員：孫劍秋、張雙英、陳純音、劉兆祐、劉建基、蕭聰淵  
(以上為校外委員，依姓氏筆劃順序排列)

胡潔芳、許琇禎、馮永敏、楊麗中、葉鍵得、鄭錦桂  
(以上為校內委員，依姓氏筆劃順序排列)

執行編輯：梁淑媛、蔡素薰

編輯助理：李威侃

封面題字：施隆民 教授

發行所：臺北市立教育大學人文藝術學院

地 址：10048 臺北市中正區愛國西路1號

電 話：(02) 23113040-4413

傳 真：(02) 23831139

印刷所：聯華打字有限公司

地 址：臺北市延平南路48號6樓

---

ISSN：2074-5605

GPN：2009800685